

د. محمد فخر الدين



الحكاية الشعبية المغربية

Le conte populaire marocain

بنيات السرد و المتخيل



تقديم

د مصطفى يعلى



نشر المعرفة

الأستاذ محمد فخر الدين

الحكاية الشعبية المغربية

بنيات السرد و المتخيل

تقديم & مصنف: محمد فخر الدين



دار الفكر للطباعة والنشر

تقديم

بقلم : أ.د. مصطفى يعلى

هذا الكتاب للباحث الدكتور محمد فخر الدين، هو في الأصل أطروحة متمفصلة عبر ثلاثة أجزاء، إضافة إلى جزء رابع ضخمة الأهمية، من المؤكد أنه أشقى الباحث في إنجازهم، فهو عبارة عن ملحق بمجموع نصوص المتن المسجل من القصص الشعبي المغربي، عبر عدة جهات من الوطن، المفروض أن تعده خلية بحث مختصة.

وقد نوقشت الأطروحة لنيل دكتوراه الدولة في اللغة العربية وآدابها، مطلع الألفية الثالثة، تحت إشراف الأستاذ الجليل الدكتور محمد السرغيني، ورئاسة د. سعيد يقطين، وعضوية كل من د. مصطفى يعلى ود. عبد الواحد بنياسر. علما بأن عنوانها الأصلي هو (البنية السردية والتمثيل في الحكاية الشعبية المغربية).

إنه بحث يتسم بالاستجابة لإغراء الجودة. فهو فضلا عن الاهتمام بالأدب المغربي، الذي هيمنت موضوعاته في السنوات القليلة الماضية، على رسائل وأطاريح شباب الباحثين، وكذا على أقلام معظم النقاد، قضايا وتيمات وإشكالات؛ تسلك هذه الدراسة ضمن اتجاه بحثي أدبي مخصوص، شرعت ثلة من الباحثين المغاربة والعرب، تعمل مؤخرا بجد على تأصيله. نقصد الدراسة الأدبية الشعبية، والعمل على ترسيخها في حقل الأدب الشعبي على المستوى الأكاديمي، بله على المستوى النقدي الحر، ونفض ما تراكم حوله من غبار الإهمال والتجاهل، لإسباب ليس هنا مجال شرحها.

وأكد أن الطريق لم تكن معبدة ولا سهلة أمام د. محمد فخر الدين، نظرا لشح المصادر والمراجع. إلا أنه من المهم الإشارة إلى أن ما يخفف بالتأكيد من وطأة المضلات هنا، كون الباحث يملك حماسا ملحوظا، وميلا خاصا منجذبا نحو الخوض في إضاءة هذا الموضوع، علما بكونه قد سبق له أن أعد بحثا مماثلا آخر حول الموضوع ذاته، ولو بشكل محدود، يحمل عنوان (البنية السردية والتمثيل في سيرة سيف بن ذي يزن)، تحت إشراف د. محمد برادة، لنيل دبلوم الدراسات العليا، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، أواسط تسعينات القرن الماضي.

وهذه حقيقة بحثية مسلم بها؛ ذلك أن الباحث الذي لا يحب موضوع بحثه، لن تكون نتائجه في مستوى مثيلاتها لدى من يقبل عليه بحماس ورغبة ومثابة.

والملاحظ أن د. محمد فخر الدين متشرب بحب موضوع الأدب الشعبي عامة، وقصصه خاصة، بدليل أن معظم مقالاته ومؤلفاته تصب في موضوعه الأثير هذا، فضلا عن أنه جعله مشروع حياته العلمية، كما يدل تواصله هنا في هذا الكتاب مجددا مع الموضوع، وتتميم مسيرته معه، من خلال توسيع رقعة مساحته وحجم مثته، حيث انتقل من دراسة الموضوع في نص محدود هو (سيرة سيف بن ذي يزن)، إلى متن شاسع، هو القصص الشعبي المتنوع في معظم جهات المغرب.

ولا شك أن هذا العامل أيضا، يعد عنصرا مهما ومشجعا في ميدان البحث، إذ يعتبر من مداك توسيع خبرة الباحث، وإثراء مهارته بالنسبة لمختلف جوانب الموضوع، ويخلق معه نوعا من الألفة والتفاعل، مما يجعله على بينة من كثير من العوائق والمطبات، التي يعمل على تخطيها بحرص ومرونة، نتيجة تكرار التجربة ومواجهة مشاكل البحث وعراقيله، والاجتهاد في إيجاد طرائق الحلول المناسبة لها، فضلا عن أنه يمهد السبيل للإضافة والابتكار، شرط أن يتحقق للباحث استبصار تام ووعي عميق بتقنيات البحث وهدفه، وتتوفر له دراية ودربة وكفاءة منهجية مرنة، نتيجة التمرس المثار على الاستقصاء والتحليل والدرس والجدل، وحسن استخلاص النتائج المتميزة المضافة، اعتمادا على دقة المناهج المستوعبة نظريا وإجرائيا خير استيعاب، ولعل الأستاذ د. محمد فخر الدين لا يعدم شيئا من كل هذا.

ويهمنا أن نذكر في هذا السياق، إنه قد أصبح معروفا كون غنى القصص الشعبي وتنوعه المتشعب، لطالما دفع الباحثين من مختلف التخصصات، الأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والتربوية والتاريخية واللغوية وما إليها، لمقاربتة بشتى المناهج.

وفعلا قد سبق أن تمت دراسة هذا التراث في المغرب، من الوجهة الوصفية والمورفولوجية والسيميائية وغيرها.

وهو ينتظر المزيد من المقاربات الضافية من المنطلق نفسه، أو غيره من المنطلقات، خصوصا بعد أن تعززت ساحة الأدب الشعبي في المغرب، بتراكم لا يستهان

به من الأنطولوجيات السردية الشعبية الغنية جهويا ووطنيا، وبالمختبرات والدراسات العليا بعدد من الجامعات المغربية.

وفي هذا السياق، نجد د. محمد فخر الدين في بحثه هذا، يقترب في الجزء الثاني من البحث من المنهج السيميائي، بينما يسترشد في الجزئين الأول والثالث بالمنهج الوصفي، الراصد لعدد من تيمات القصص الشعبي المغربي. وهذا ما أضاف إلى كاهله عبئا شاقا آخر، إلى جانب أعباء مفاخرة البحث في القصص الشعبي المغربي عامة، وجمع متنه الواسع خاصة. ونشير بالمناسبة إلى حقيقة كون الأفضل في البحث العلمي، الالتزام بمنهج واحد، بيد أننا نضيف: من المطلوب أيضا استدعاء آليات مناهج أخرى أحيانا بمقدار، شرط أن تتوفر الحاجة الماسة إلى ذلك.

ولعل الخلاصة المركزة للنتائج النهائية المحصلة في بحث د. محمد فخر الدين، تتحقق بشكل عام، في أهمية كونه استطاع بمزيد من الانشغال والفهم، رصد مدى الفنى في الإمكانيات التشكيلية السردية، والأبعاد الرمزية والتربوية، التي يتمتع بها القصص الشعبي في المغرب، على غرار أمثاله في الأمم الأخرى، وهو ليس بالشئ الهين.

إن هذا الكتاب يتموضع في مرتبة مشجعة ومقنعة، تعد بالكثير مستقبلا، لاسيما وأن الباحث بدا كما لو أنه عقد العزم على التخصص في القصص الشعبي بالمغرب، كما سبقت الإشارة، وهو الأمر الذي سيمكن الجامعة المغربية وباقي مجالات البحث العلمي بالمغرب المهتمة بالموضوع، من إضافة باحث جاد آخر إلى لائحة الباحثين الشحيحة في حقل الدراسة الأدبية الشعبية بالمغرب.

وأراني أستطيع أن أفترض لما توسمته في البحث وصاحبه من اصطناع للصرامة والجدية أن د. محمد فخر الدين، هو بصدد الانخراط ضمن أصحاب الغيرة والجهود المضنية، من أجل تطوير حقل الدراسة الأدبية الشعبية حاضرا ومستقبلا، جمعا وتصنيفا ودراسة وتحليلا ومقارنة واستكشافا.

أ.د. مصطفى يعلى

القنيطرة في 10 أكتوبر 2013

مقدمة

إن دراسة الحكاية الشعبية لم يتحقق فيها التراكم المنشود، فقد ظلت بعيدا عن الدرس العلمي لسنوات عديدة، فكان لا بد أن يتجه البعض منا لدراسة حكاياتنا الشعبية وعيا بأهميتها كجزء من تراثنا الفكري والحضاري، وبكونها جزءا من تراث الإنسانية جمعاء.

وموضوع مثل الحكاية الشعبية موضوع مترامي الأطراف، خفي الملامح تتناسل قضاياه باستمرار مما جعله قبلة لمقاربات متعددة، تجد فيه غايتها لأنه مرآة الحياة العامة التي تعيشها الجماعة بكل مكوناتها.

فالمقاربة السوسولوجية ترى في الحكاية الشعبية جزءا من ثقافة شفاهية تعبر عن جماعات مغلقة تجتر قيمها التي استمدتها من الأسلاف.

و علم النفس، خاصة علم نفس الأعماق، يرى في الحكاية الشعبية مصالحة بين الذات والهو، و يرى في سيرورة البحث الذي ينجزه البطل مسيرة نفسية يقطعها كل شخص على المستوى النفسي ليصل إلى مرحلة الكمال لأنها تمكنه من لحم الشعور بالاشعور.

والمقاربة الأنثروبولوجية ترى أن الحكاية الشعبية تسجل تاريخ سلالة معينة وقيم جماعة متميزة، وتضفي على هذه الجماعة خصوصيات إثنية.

وقبل أن نتكلم عن نوع المقاربة التي نود إنجازها في هذا الكتاب نريد أن نسجل طبيعة اهتمامنا بالحكاية الشعبية، فقد بدأ هذا الاهتمام سنة 1986، أي منذ أن بدأنا بالاشتغال على البنية والحكاية والخطاب في السير الشعبية العربية و بالخصوص سيرة سيف بن ذي يزن.

هذه السيرة التي يمكن اعتبارها تجميعا لعدد كبير من الحكايات الشعبية التي كانت تتناقل شفاهيا، و التي تختلط فيها الحكاية العجيبة بالأسطورة و التاريخ.

وفي هذا الكتاب رأينا أن ننطلق من نصوص شفاهية قريبة منا، لازالت تعاني هي صمت وترفض أن تقرض دون أن تنتبه إليها...

فكم جدة تموت و تحمل معها إلى مثواها الأخير سردا رائعا كان من الممكن الاحتفاظ به للأجيال القادمة أو استثماره لهذا الجيل في شكل قصص وروايات ورسوم و أفلام ومسرحيات...

وكم من شيخ يخطفه الموت من بين أيدينا ونحن لم نسمع بعد صوته المليئ بالحكمة والتجربة ولم ندرك ألباز سرده الملف بالأسرار ..

كثيرة إذن هي الأصوات المنبعثة من الماضي والتي لم نستطع أن نخترنها في ذاكرتنا المتعبة...

هذه السرود التي تموت وهذه الحكايات التي تضيء، أليس علينا مسؤولية الحفاظ عليها كما نحافظ على حياتنا؟

إن الشيء الذي لاشك فيه هو أن الانتشار السردى للحكاية الشعبية المغربية يتقلص باستمرار، فالساكنة لم تعد تقبل على هذا النمط من السرد - كما كانت في الماضي - بحكم تغيرات الحياة و سرعتها، وبحكم النظرة السلبية التي ما فتئت تنمو اتجاه مختلف أشكال السرد التقليدية.

فالمتلقي لم يعد يطلب الاستماع إلى هذه الحكايات التي كانت تؤنس ليالينا وتقوي روابطنا الاجتماعية و الأسرية و تغني مخيلتنا.

والراوي لازل يختزن في ذاكرته المتعبة هذه الحكايات كالجمر تحت الرماد الذي يخنقه، وقد يأتي عليه بفعل الزمن و الإهمال .

لذلك تدعو الحاجة إلى من ينفخ بكل قوته على هذا الرماد العالق حتى تتأجج نار الحكاية من جديد.

في هذه الحالة يتخذ البحث في الحكاية الشعبية بعدا أركيولوجيا على شكل حضريات في ذاكرة الرواة عن هذه الحكايات المنسية التي تتواجد وتحتضر بصمت في الطبقات الدنيا من الذهن.

وقد بدأنا بجمع المتن الحكائي الششاهي الذي كان موضوع الدراسة في هذا الكتاب منذ سنة 1989 من عدة مدن بالمغرب قلعة السراغلة، ميدلت، الجديدة، بني مائل، سيدي رحال، تاملالت، مراكش، الخميسات، الراشدية و الشاؤون...

هذا بالإضافة إلى الحكايات الشعبية المدونة من تافيلالت و أسفي ومراكش و الأطلس... وهكذا توفر لنا متن حكائي مهم ما بين حكايات شعبية على شكل أشروطة صوتية تم تسجيلها مباشرة من فم الرواة وأخرى خطبت للكتابة والتدوين.

وكانت أول ملاحظة لاحظناها على المتن الحكائي، تشابه الكثير من الحكايات الشعبية المتداولة في هذه المناطق، حيث نحصاد الحكاية الواحدة مسرودة بطرق مختلفة.

لذلك اعتمدنا في حل هذا المشكل على ما اقترحتة المدرسة الفنلندية⁽¹⁾ التي تعتبر أن الحكايات التي يغلب فيها التشابه على الاختلاف تنتمي إلى نفس الحكاية النمط.

و يعتبر مفهوم - الحكاية النمط - مفهوما إجرائيا يساعد على تصنيف الحكايات الشعبية و دراستها دراسة مقارنة، فالدارس يختار فيما بين الحكايات المتوفرة لديه ويمحص الروايات المختلفة التي حصل عليها للحكاية الشعبية الواحدة، ويبيّن من خلالها نموذجا متكاملا مفردا يعتمد عليه في دراسته، وهذا النموذج المتكامل المبني بدقة وعناية هو ما يمثل الحكاية النمط.

إلا أن هناك تحفظا لا بد من الإشارة إليه وهو أن هناك من يعتبر أن اختيار الحكاية النمط سيكون اختيارا ذاتيا يختلف حسب شخصية الدارس، لكن الأمر ليس بهذه الحدة، لأنه لتجاوز ذلك يكفي أن نشتغل على أحسن رواية متوفرة لدينا، ونهمل الروايات الضعيفة أو الناقصة، وما أكثرها بالنسبة لموضوع يتقلص حضوره و مدى انتشاره باستمرار.

بسهولة يمكن أن نختار أحسن رواية للحكاية الشعبية الواحدة لأن الأمر يتعلق بشخصية راويها وقدرته الخاصة على التذكر، فرغم كثرة الرواة الذين يدعون معرفة الحكايات الشعبية والقدرة على سردها، فإن قلة منهم هم الذين يتقنون فن روايتها،

لذلك اهتمامنا بالرواية في هذه الأطروحة لأنهم هم المسؤولون على بقاء هذا السرد الشعبي والحفاظ عليه، ووجهنا اهتمامنا أساسا إلى أكبرهم سنا لأنهم كلما تقدموا في السن ازدادت قدرتهم على استحضار حكايات الماضي وأقصد خاصة أولئك الذين عاشوا (زمن الحكايات)، واهتمامنا برواية النساء لأنهن المحليات الأساسية للسرد الشعبي، فقد كن يعتبرن حارسات التقاليد والقيم الاجتماعية ويقمن بوظيفة التنشئة الاجتماعية للأطفال، وشد حلقات الحكى الشعبي بشكل ناجح.

لكن علينا أن نسجل - طلبا للموضوعية - أننا لم ننتقل من الصفر في كتابنا هذا، بل انطلقنا مما كتب حول الحكاية الشعبية بشكل عام والحكايات الشعبية المغربية بشكل خاص، وحاولنا أن ندخل في حوار متعدد المستويات مع هذه الكتابات.

إن الاهتمام بالشفاهية يعتبر ضروريا لمن يهتم بأدب ينتمي إلى الثقافة الشعبية، بل نعتبره المنطلق في البحث و الدراسة، لأن اشتغال الخطاب الشفاهي يختلف عن اشتغال الخطاب المكتوب، كما تختلف المجتمعات التي تعتمد على التواصل الشفاهي عن المجتمعات التي تعتمد على الكتابة والطباعة.

هكذا بدأنا بالحديث عن مجتمع الحكاية الشعبية، أي عن طبيعة المجتمع الذي يستهلك هذا النوع من السرد وينتجه، وعن نوعية الثقافة السائدة في هذا المجتمع، والوظيفة الاجتماعية التي يقوم بها السرد الشعبي بمختلف أشكاله.

إن ما يهمنا كمنطلق ليس هو التقليد، وإنما التأصيل النظري لموضوع الحكاية الشعبية المغربية بمكوناتها المختلفة سواء كانت منطوقة بالعربية أو الأمازيغية، خاصة إذا كان موضوعا يختلط ويتعدد بتعدد مكونات الواقع التي نتجت الحكايات الشعبية في إطاره لأنها جزء من السرد الشعبي بشكل خاص والثقافة الشعبية المغربية بشكل عام..

إن مفهوم الحكاية الشعبية يشمل في نظرنا مختلف أنواع الحكى الذي تنتجه جماعة معينة لذلك تتداخل الموضوعات والأنواع فيما بينها.

«.... إن وصف الحكاية الشعبية يستوعب كل تلك الصفات من واقعية وأخلاقية واجتماعية، أي ما يعيشه الشعب في حياته اليومية أو عاشه في تاريخه الطويل...»⁽²⁾

إن أي تصنيف للحكاية الشعبية لن يكون إلا تصنيفاً إجرائياً ولن تستند النصوص ولا فعل التلخيص المتعلق بممارسة الحكمي الشعبي، والذي غالباً ما يمارج بين النصوص لدرجة كبيرة يختلط فيها المعجب بالواقع، والمأساوي بالمرح، وتختلط فيه الشخصيات البشرية بالشخصيات الحيوانية و بالكائنات الخارقة.

من ثم نرى ضرورة إعادة النظر في تصنيف الحكاية إلى حكاية شعبية وواقعية ومرحة وحكاية حيوان لامتزاج أجناس الحكاية الشعبية وتداخل عناصرها ومكوناتها، لأن مصدرها واحد وهو الشعب وهو يعبر عن آلامه وأماله وأحلامه وأعياده، وهذا بالضبط ما أشار إليه "فون ديرلاين" غير ما مرة في كتابه "الحكاية الخرافية" بقوله:

« ترتبط الحكاية الهزلية بالحكاية الخرافية ارتباطاً وثيقاً... وقد سبق أن رأينا كيف أن حكاية البطولة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحكاية الخرافية... ولا بد أن نفترض أن الحدود بين الحكاية الخرافية وأسطورة الآلهة ليست دائماً مؤكدة... »⁽¹⁾

و هشاشة الحدود بين أجناس السرد الشعبي راجعة أساساً إلى الحدود الهشة بين الواقع و المتخيل، فهل نستطيع أن نرسم خطوط التماس بين الواقع والخيال أو الأسطورة و الواقع ؟

إن التداخل بين الواقع و المتخيل وارد، لأن الإنسان لا يميز بينهما في حياته اليومية، بل هناك من يعتبر أن المتخيل هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، لأنه يمكننا من معرفة الأشياء الحميمة التي نعيشها في أعماقنا، ويهدف إلى تجاوز عدم اكتمال الواقع الحقيقي، ووظيفة غمر فضاء الواقعي هي من الوظائف الأساسية للأدب الشعبي.. لذلك يصير المتخيل من هذا المنظور جزءاً لا يتجزأ من الواقع نفسه..

و يستنتج مما سبق أن إعادة النظر في مفاهيم السرد الشعبي ضرورية، لكن ينبغي أن نحترس من التسرع في الأحكام الجاهزة، وأن نقنع بمقاربة النصوص الحكائية الشعبية المغربية مقارنة علمية، حتى نضيئ ونحول بعض هذه العتمة إلى نور، لذلك لن يكون هنا هو البحث عن أصل الحكايات الشعبية، ولا عن تصنيفها، وإنما وصف

3- ديرلاين (ن)، "الحكاية الخرافية" ترجمة نبيلة إبراهيم، دار غريب للطباعة، ص 149.

تحليلاتها وتمظهراتها من خلال من منسجم هو عبارة عن حساب تمثيله لحكاياتنا الشعبية - مائة حكاية شعبية مغربية - من مناطق متعددة، وأصرتنا على أن تكون شفاهية مستمع إليها مباشرة على شكل اسرطة مسموعة ثم تسجيلها بمساعدة مجموعة من المساعدين خاصة من النساء

ونحن لسنا ندعي أو نطمح إلى الإحاطة التامة بحكاياتنا الشعبية، فذاك عسير على الجهود الفردية، وينبغي إقامة مركز خاص للبحث فيها وتناولها من مختلف النواحي، لكننا نطمح إلى تقديم مقاربة جادة لحكاياتنا الشعبية، تنطلق أولا وقبل كل شيء من عينات تمثيلية تم جمعها مباشرة من فم الرواة، كما تستعين بما دون في هذا المجال.

ونقوم كذلك بالنظر إلى حكاياتنا الشعبية، كظاهرة شفاهية مرتبطة بطبيعة المجتمع والثقافة الشعبية التي نتجت في إطارها...

وبعد ذلك ننظر إلى تعدد مكونات الثقافة الشعبية، وتعدد مكونات الحكايات الشعبية دون الفصل بين الواقعي والخيالي، أو بين العجيب والغريب والجد والهرل، وبين ما قيل على لسان الإنسان وما قيل على لسان الحيوان، على اعتبار أن كل ما سبقت الإشارة إليه ليس إلا تنويعات للحظات المختلفة التي يعيشها نفس الشعب ويعبر عنها في سروده الشعبية المتعددة الأشكال، ولأن الحكاية الشعبية ليست منعزلة عن باقي الإنتاجات الذهنية الشعبية فسنحدث عن التعالق الموجود بين الحكاية الشعبية والأجناس الأخرى كالأسطورة والسحر والتاريخ، فنحن نلاحظ أن الراوي الشعبي الواحد يمكنه أن يروي حكايات ذات موضوعات مختلفة ..

كما سنتطرق لاحتضان الحكاية الشعبية لمكونات الثقافة الشفوية للمجتمع ولطبيعة الخطاب الشعبي، دون نسيان أن نحاول في البداية تقديم تعريف لحكاياتنا الشعبية نعتبره ضروريا للدراسة المنهجية.

أما عن الجانب التطبيقي من هذه الأطروحة، فإننا سنهتم من خلاله بمكونين من مكونات الحكاية الشعبية المغربية ونقصد بذلك المكون السردي والرمزي.

فإذا كنا ننتقل من تجميع الحكايات ميدانيا من أفواه الرواة، فإن عملنا لن يقتصر على الجمع والتدوين وإعادة النظر في التصنيف والحديث عن آليات تبادل واستهلاك الحكايات...

بل سيجاور ذلك إلى تحليل بعض النصوص الحكائية الشعبية للتوصل إلى قوانين اشتغالها. ولن نواصل إلى ذلك إلا بالنظر إلى بنيتها السردية وطبيعة الرموز والصور التي تستعملها كتجسيد للمتخيل الشعبي.

رأينا الاهتمام بالمكون السردى في الحكاية الشعبية باعتبارها نصوصا سردية تتكون من وحدات سردية تنظمها علاقات وعمليات تشكل البنية السردية كاسطاسم للمفردات الحكائية الشعبية.

واختارنا لذلك مقارنة سيميائية سردية لايمانا بقدرة هذه المقارنة على الإحاطة بالسردية في الحكاية.

ونعتبر السردية أهم مرحلة من مراحل النص الحكائى. أي المرحلة التي نتحقق فيها خصوصية النص السردى لذلك انصب اهتمامنا على النظر إلى البنية السردية في الحكايات الشعبية المفردية. أي الاهتمام بتحديد ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل، والكشف عن طبيعة البرامج السردية سواء كانت اتصالية أو انفصالية والعلاقات التي تجمع بينها وتوضيح طبيعة التسيير (manipulation) والتأهيل (competence) والإنجاز ((performance)) والجزاء ((sanction)). وذلك بهدف رسم الخطاطة السردية القاعدية لنصوص الحكاية الشعبية المفردية.

واختارنا المقاربة السيميائية السردية لأنها طورت ما جاء به "بروب" في دراسته للحكاية الشعبية الروسية. فتجاوزت مفهوم الوظيفة ودوائر الفعل إلى البرامج السردية والخطاطة السردية القاعدية التي لها قدرة خاصة على تصنيف الخطابات السردية. والبنية السردية التي نهتم باستخلاصها تعني العلاقات الانتظامية للحكي التي تسبقها مراحل أخرى تتشكل فيها العلاقات مع المرجع والمستويات الأخرى السابقة على الاستثمار السردى.

« والسيميائيات قد تبلورت انطلاقا من أعمال استراوس و دوميزيل وأبرزت وجود بنيات منظمة للخطاب لكنها متوالية خلف تمظهرات سطحية من النوع البروبى »^١.

١- عريمان "السيميائيات السردية" المكاسب والمفردات "ترجمة سعيد سكراد، مجلة افان، اتحاد كتاب المغرب، العدد ٨، ١٩٨٨ ص ١٢٧

إن البنية السردية هي بنية من حكايات شعبية تتجلى من خلال
الخطاب الحكائي لأنها تشكل المستوى العميق للحكاية. فهي مرحلة وسيطة من بين
الدرجات الثلاث، لا دلالة لها في المستوى السيميائي، والمستوى العميق للدلالة -
والدلالة الاستدلالية - تشكلان معاً من البنيات الخطابية التي تشكل المتطهر
الخطابي للنص الحكائي:

بنيات أولية بنيات سردية بنيات خطابية.

وهي جهة ثانية، سنسأل الخطاطة السردية لقاعدية باعتبارها تحيط بمجموع
حكايات السردية. فبعد هذا يفتق السردية كما أنها تقدم إمكانية لتصنيف
الحكايات وفقاً لمكانها من داء نظمة لتصنيف حكاياتنا الشعبية...

وسنقدم بعدها نصاً أو محور من حل الخطاطة السردية لقاعدية هي حكاياتنا
الشعبية. فالتسخير والتأهيل والإنجاز والحرا.

وبلا حول أنه المحور أو نص من هذه المراحل دلالة أساسية وقدرة تحفيزية
في النص الحكائي.

لذلك سنطرح على حكاياتنا الشعبية مجموعة من الأسئلة أهمها :

ما طبيعة البرامج السردية التي تغلب على حكاياتنا الشعبية ؟

هل هي البرامج الانحصائية أو الانفصالية وما هي مراحل الخطاطة السردية القاعدية
الحاضرة في الحكاية الشعبية ؟

هل هي التسخير، أم الإنجاز أم التأهيل... وما هي دلالة ذلك ؟

وهل يمكن أن نقدم تصنيفاً ما للسرود الشعبية المغربية على هذا الأساس ؟

إن العنوا على هذه الأسئلة، كفيلاً بأن يوضع حكاياتنا الشعبية موضعها الصحيح

البعيد عن الإسقاطات والمزايدات والانطلاق بشكل قبلي من الأحكام المسبقة..

إن حكاياتنا الشعبية لم تدرس بعد دراسة سميوطيقية. و لم تستكشف بنياتها
الدلالية بعد. ولذلك يأمل هذا البحث أن يضيئ السردية في هذا النص باعتبارها أهم
مكون بشكل خصوصية هذه النصوص.

فما الذي يخصص هذا النوع من السرد ضمن أجناس السرد الشعبي كالأحلام
والحكايات السهرية والأحلام الشعبية، وفصص التاريخ الشعبي؟

وهل هناك نوع واحد من السرد الشعبي سواء كان حكاية أو قصيدة أو قصة
والتمييز يكمن في مستويات أخرى كالمستوى اللغوي والموضوعي؟

أما التعبير أن حكاياتنا الشعبية هي عبارة عن قصص وهمية كالأحلام والأحاديث
والتمادج الأسطورية والعطافات التي يكون المتخيل الشعبي المعبر عن

ونعتبر أن هذه الصور والرموز ذات أهمية بالغة، لأنها تقدم تصور الشعب للعالم
الطبيعي والإنساني، كما يمكن أن تقدم كوثائق تاريخية ونفسية عن التاريخ والفكر
والثقافة للمجتمع المعاصر. وهي وثائق صعبة لم نهم بها المدّاح إلى الآن ونعمه
تدخل أكثر في اهتمام علم نفس الأعماق. وبإبراج الأدب والأشعر والأحلام
الرمزية كتأويل الأحلام...

وهي بطرنا تدخل دراسة هذه الصور والرموز في إطار ما يسمى بشعرية المتخيل
بما تقدمه النصوص الأدبية من صور جمالية قادرة على إضفاء طبيعة الإبداع الأساسي
وحواضر هذا الإبداع، من ثم يمكن القول بأن الصورة أهم بكثير من الكلمة، لأنها قادرة
أكثر على التعبير عن ما يباح داخل نفس المبدع سواء كان فرديا أو جماعيا

وهدفنا في هذا القسم من الكتاب هو استخلاص بنية المتخيل في الحكاية الشعبية
المفترية من خلال وصف طبيعة الصور والرموز التي يمكن إرجاعها إلى مصادر أصلية
تعبّر عن حركية المتخيل الجمعي.

إذن سنقوم باستخلاص الصور والرموز التي تتناثر عبر الحكايات الشعبية والقصص
بتحديد ما وإظهارها في سياقها، والبحث في تماثلاتها مع رموز وصور في ثقافات
أخرى بغية استخلاص طبيعة هذه الصور والرموز ودلالاتها.

فما هي طبيعة الصور والرموز التي تقدمها حكاياتنا الشعبية؟

وما هي الطريقة التي تنتظم بها داخل المتخيل الشعبي، وما هي الصور والرموز
التي تهيمن على المتخيل الشعبي؟

سنحاول أن نجد لهذه الأسنله أحوبة ملائمة. عن طريق اسحلاص هده لصور.
وتعريفها ثم تصنيفها في حطاطات تعبر عن طريقة اشتعال المتحيل.

وستكون مرجعيتنا في هدا العمل الدراسات المنتمية إلى شعيرة المتحيل. وإلى علم نفس الأعماق. والأنثروبولوجيا وتاريخ الأديان. وستستعين بالدراسات التي تناولت المستوى الرمزي والمجازي في الأعمال الأدبية ...

ونأمل في أن نكون قادرين على تقديم مقارنة صائبة لطبيعة بنية المتخيل الشعبي في حكاياتنا المغربية. خاصة وأن أهم مشكل سيواجهنا هو قلة الدراسات التي تناولت الموضوع. فالباحث يدخل أرضا غير مستكشفة. قد لا يستطيع الإحاطة بكل أدغالها دون أن يشق طرقا تساعد على تأملها جزءا جزءا. لذلك عليه أن يتسلح بكل الأدوات اللازمة حتى يتمكن من النجاح في كبح جماح المعنى في هذه النصوص الغنية. وكيف لا وهي السرود التي تحمل التاريخ الذهني والثقافي للشعب والتي ظلت قابضة في الذهن والذاكرة الجماعية. تنتظر من يزيح سدول الغموض عن دوالها. وينفض غبار الزمان عن صورها ورموزها. وكل ما نأمله هو أن نستطيع الحديث عنها والكلام بلسانها، واضعين بين الذات المعجبة وموضوع الحكاية مايكفي من المسافة النقدية اللازمة لتحري الموضوعية الضرورية في مثل هذه البحوث التي تعتبر فيها الذات جزءا من الموضوع.

ولعله بعد هذا التقديم. تظهر خطتنا واضحة. فهي ترمي أولا إلى تقديم النص الحكائي الشعبي بكل تعالقاته مع التاريخ والمجتمع والثقافة الشعبية والأسطورة والسحر...

و النظر إلى الحكاية الشعبية كظاهرة شفاهية. تربط بين الراوي والمتلقي. لذلك نطمح إلى وصف هذه العلاقة التي تجمع بين الاثنين...

ولابد أن نشير إلى صعوبة الإحاطة بهذه العلاقة خاصة وأن شروط تواجدها لم تعد آنية. وكذلك لأن الشروط التي يتم فيها تداول الحكايات الشعبية مرتبطة بجلسات عائلية حميمة تجمع الجدة بأحفادها، والأم بأولادها ...

فلا شك أن التأثيرات المتسارعة التي حلت بمجتمعاتنا قد أبعدتنا أكثر فأكثر عن الوضعية الحقيقية التي كانت تتداول فيها نصوص الحكايات الشعبية. وتجعل الرواة ينسون هذه السرود تحت تأثير وسائل الاتصال الحديثة .

فالذاكرة الجمعية تضعف باستمرار، والحاجة الاجتماعية للرواية السطحية
تصاءل أمام استهلاك الصور والكلام الذي سرعان ما ينساها...

لمد كان التذكر يرتبط بالمقدس و بكلام الأسلاف و الأجداد، لذلك كان يتم
الاحتفاظ على الحكايات الشعبية باعتبارها جزءاً من كلام الأسلاف الذي لا غنى عنه
في استمرار قيم المجتمع.

أما الآن فإن قيمة جديدة قد عرت مجتمعاتنا، فجعلت منا مجرد مستهلكين مستلبين
لمنتجات غيرنا. وجعلتنا الآن أمام تحد تاريخي، فإما أن نهتم بمكونات ثقافتنا وننظر
إلى تطويرها حتى تلائم العصر الذي نحن فيه، وإما أن نصبح بوحه من الوجوه، إما
الارتكاز على تراثنا ومقوماتنا الحضارية أو الذوبان.

ولعلنا بكلامنا هذا لا نصيف شيئاً جديداً، لكننا نشير إلى ملابسات البحث في
التراث بشكل عام ومشروعية هذا البحث.

والحكايات الشعبية ليست خرافات لا طائل من ورائها، وليست سلعا هولكلورية تجعل
السانح يشعر بمتعة الغرابة، إنها مكونات ثقافية تطبع المتخيل وتكشف طبيعته،
وتجعل كل تطور و تنمية اجتماعية بدون معرفة طبيعة اشتغال المتخيل الشعبي و السعي
إلى تغييره مستحيلا.

إن المتخيل هو عبارة عن بنية مكونة من صور ورموز مخترنة في الذاكرة الجماعية،
وكل عملية تطور اجتماعي لابد أن تمر من خلاله، لذلك لابد أن تتم إعادة انتظام هذه
الصور والرموز حتى تصير مساعدة على النمو الاجتماعي.

هذا دون أن ننسى إبراز جمالية هذه الصور والرموز والنماذج باعتبارها مؤثراً
لفضاء المتخيل في الحكايات الشعبية والسرد الشعبي بشكل عام.

سيكون عملنا - كما أشرنا إلى ذلك - عبارة عن تجميع للصور والرموز وإرجاعها
إلى نماذج وخطاطات على اعتبار أن الصورة والرمز تقدمان مادة جمالية، قابلة
للتحليل والترتيب والتصنيف.

ونعتقد أن هذا الكتاب سيساهم لأمحالة في الإحاطة ببعض مكونات حكاياتنا الشعبية:

فالقسم الخاص بالتعريف بمجتمع الحكاية، والثقافة الشعبية الشفاهية، وتعالقات الحكاية الشعبية مع نصوص أخرى، يهدف إلى صياغة تعريف شامل للحكاية الشعبية يأخذ بعين الاعتبار كل المكونات التي تتفاعل في إنتاج هذا الشكل (ابتداء من الرواة، عبر النصوص إلى الجمهور).

إن هذا المنطلق لا بد أن يعتمد على أسس نظرية، لذلك سوف نتحرك انطلاقاً من نظرية متماسكة للأجناس السردية الشعبية خاصة وللأدب الشعبي بشكل عام .

وسيساهم القسم الخاص بالبنية السردية في إلقاء الضوء على المكون السردى في حكاياتنا الشعبية. في حين يطمح القسم المتعلق ببنية المتخيل، إلى وصف المتخيل الشعبي من خلال الصور والرموز التي تشتمل عليها الحكايات الشعبية المفريية.

أما عن المتن الحكائي المعتمد في هذا الكتاب فقد اقتنعنا بقدرته على التمثيل، وحرصنا على الحفاظ على طابعه الشفاهي، لأن الكتابة أو الترجمة أو حتى النقل إذا كان محرفاً يؤثر على طبيعته

القسم الأول

تعريف الحكاية الشعبية المغربية

الفصل الأول

مجتمع الحكاية الشعبية المغربية

نقصد الإطار العام الذي أنتج الحكاية الشعبية المغربية على اعتبار أن له شروطه التاريخية ومواصفاته الخاصة، وهو مجتمع أصبح الآن في عداد الماضي بحكم التغيرات الاجتماعية الأخيرة .

ويمكننا اعتبار القول الذي ذكره ريزانك P REESINK عن أرنود (11) ARNAUD مدخلا للحديث عن مجتمع الحكاية الشعبية:

« حين يعد الرجل بعد رجوعه من العمل في المساء ربحه الهزيل جدا، وحين تهدد الأم طفلها الذي يبكي من جوعه، وحين يتجمد الصفار تحت أغطية فاسدة ويسعلون دخان الجمر الذي لايدفى، حين تكون الحياة أكثر قساوة ويكون الغد مليئا بعدم اليقين يحب رجل كل الأزمنة، وامرأة كل السماوات و صفار كل الأمهات في لحظة ما أن يتركوا أنفسهم تتجرف مع هذا العالم الآخر الذي يتغنى به الرواة المتجولون عبر كل القرون، وفي كل الآفاق»⁽¹⁾.

الحكاية الشعبية إذن تقدم لحظات لنسيان الواقع القاسي عن طريق اللجوء إلى المتخيل الذي يفمر الفراغ الواقعي، إنها الحلم الجماعي الذي يهرب فيه الجميع من ذاته ويحقق من خلاله رغباته الدفينة.

إنها إعادة بناء للواقع بطريقة تجعله مأهولا بالكائنات الغريبة، فتخلق عالما يتكلم فيه الحيوان، وتتحرك الأشياء وتتحرر الفرائز، إنه عالم مفتوح على مصراعيه لكل أنشطة المتخيل : تختلط فيه السخرية والمرح بعنف الرغبات الطفولية وتنطلق فيه حكمة السنين منظمة أحوال البشر من جديد.

لاشك في أن حكاياتنا الشعبية قد عاشت في بلادنا منذ قرون وارتبطت برغباتنا ومخاوفنا، بنظرتنا إلى الحياة والموت وبتصوراتنا للخير والشر، كما حملت اعتقاداتنا الشعبية وبقايا الأساطير التي راجت بيننا.

وبصفة عامة يمكن القول:
 « إن هذه الحكايات المغاربية تعبر - أحسن من الدراسات الوثائقية - عن بعض من روح المغرب، بعض الأشياء الأقرب إلى كل رجال الأرض... »²

إن الحكايات الشعبية هي أساسا لسان حال الطبقات الشعبية التي تعيش داخل مجتمعات تقليدية مغلقة لم تصلها بعد التحولات الحديثة التي استبدلت وسائل الاتصال والتثقيف التقليدية بوسائل جديدة مثل الإذاعة والتلفزة والمسرح والسينما والقصص المصورة والمكتوبة و أدت إلى التفكك التدريجي لحلقات رواية الحكاية الشعبية، خاصة تلك الحلقات التي كانت تعقد بالمنازل الحضرية والقروية، ولم تبق مثل هذه التجمعات إلا في المناطق الريفية والجبلية المعزولة

فالحكايات الشعبية هي إذن عبارة عن سرود تنتجها الطبقات الشعبية، تستهلكها وتجتر قيمها باستمرار وتتوارثها وتحافظ عليها حتى تضمن لها البقاء وتساعدتها على تجاوز قساوة الظروف التي تعيش فيها .

طقوس رواية الحكاية الشعبية

إن سرود هذه الملفوظات الشعبية يتغير باستمرار، حسب التغيرات الاجتماعية بحيث تعمل هاته التغيرات على تبديل وظائف السرد وتنويع طرائقه، وذلك لأن الحكايات الشعبية تتطلب مجتمعات تقليدية ذات طابع قروي كما تقتضي وجود جماعات منغلقة على نفسها تروج بين أفرادها ثقافة شفاهية.

إن هذا النوع من السرد يزدهر في الأوساط البدوية المعزولة، التي لم تخضع بعد لتأثيرات ثقافة الصورة الحديثة، لذلك فهي تحتفل بالأذن التي تسمع، والذهن الذي يختزن الصور الكلامية، وتشيد بدور الذاكرة الجمعية التي تختزن حكمة الأجيال والأساطير والمعتقدات الشعبية والوقائع التاريخية.

إن الحكاية الشعبية منفردة في المتخيل الجمعي، مرتبطة بالمقدس ارتباطا وثيقا لأنها عبارة عن كلام يتخذ طابعا مقدسا لأنه متوارث عن الأجداد والأسلاف الذين تبجلهم الجماعة وتحترمهم لكونهم مصدر الحكمة والمعرفة، إن كلامهم صادق وإن اتخذ طابعا خرافيا فنحن نلاحظ على سبيل المثال أن الرواة والجمهور يؤمنون بصدق

هذه الحكايات فهم عندما يسمعون أن الحيوان كان يتكلم في الماضي كلاماً حقيقياً يأحدون ذلك بمحمل الجد ونحن نسهم ذلك خاصة عندما نجد أن النص الديني يسند هذا الاعتقاد فقد ذكر القرآن شيئاً من كلام الحيوان على لسان الهدهد والنملة .

وهذا ما يؤكد "ديرلاين" عن قصاص من أمريكا الجنوبية :

" إن كل ما يعثر عليه الإنسان حتى اليوم من أخبار آباتنا لهو أكبر قيمة من الكنوز واللائي ...

والذي نعرفه عن آباتنا أنهم كانوا يلزمون أنفسهم بإخفاء هذه الكنوز عن المتطفلين ... تماماً كما يتحتم علينا نحن أن نقوم بحماية حكايات وطننا التي تبدو مبعثرة من قبل أن تذررها الرياح المتغيرة...⁽³⁾

فالحكايات كان ينظر إليها في ارتباطها بعالم الأسلاف والأجداد، لذلك كانت تروى في طقوس خاصة:

" يسمى المجتمع التقليدي في المغرب الحكاية الخرافية باللهجة العربية الدارجة "حجاية وخريفة" و بالأمازيغية "أما شهوس"، وهي تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة، في جو شبه طقوسي، عند موقد النار أوتحت الأغطية الصوفية أو الوبرية، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته. في مثل هذه السهرات يتجمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى، فتروي لهم مغامرات الأبطال الخرافيين...

وأدائها غير قاصر على النساء، بل قد يؤديها الرجال والشبان أحياناً في تجمعات الأسرة، أو تجمعات أخرى خارج البيت. مع ذلك يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء⁽⁴⁾

فالحكاية الشعبية المغربية تعكس هذه الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي كانت سائدة في المغرب قبل دخول الاستعمار الذي حاول تغيير بنيته الفكرية وخلخله بنياته الاجتماعية التقليدية.

3 - ديرلاين (ف) نفس المرجع السابق، ص 152.

4 - نوراو (ع ح) . الحكايات الخرافية للمغرب العربي .، الطبعة الأولى، دار الطليعة بيروت 1992، ص 7

هذه من هذه المجموعات ثم يحدد لنفسه لعمامة إلا عندما يسطر. فالأناج
صغيرة جدا وبطءه يسيرة هي ثم حجة ما لعماد الرئيس للفتش و لحفاظ على
حددهم يسطر بعد ذلك يحدد مفهوم علاوات النصارى

ثم شرع حاصص لنفسه و لآب محدد لجميع السلطات فهو الذي يوزع العمل
و بعد حيز و سكال لآب

و من هذه المجموعات هو تميز نحو حرمان الثبات من الثمرات و المكازة المحظورة
و بعد من الأمور و علاقه نفسه من نعم و سلطه و فصل المدامى

و بعد من هذه المجموعة ما يصير من نساء إلى رواية الحكايات الشعبية أكثر من
غيره من هذه المجموعة من حيث نزعها نزعاً أساساً بسيطرة الرجل في
مجموعه المذكور

و بعد حيث مر و نفسه برويه هذه الحكايات الشعبية أكثر من الرجل. فهي
تؤكد بها بروي الحكايات من حيث نزعها و أحقادها حتى تمكنهم من النوم خاصة
عندما يمتص لطفها و ينفذ

و تؤكد المرأة بها بعد في قصص الحكاية نفسها من أعباء الحياة. خاصة و أنها
كما تقول تشارع لمشاكل أكثر من الرجل فهي بالإضافة إلى مشاركتها في أعمال
تحتل بحر شغل ثابت و تعني بالأطفال. فليس من الغريب إذن أن تعبر المرأة من
خلال حكاياتها عن صوتها المكنوم في مجتمع ذكوري يسيطر فيه الرجال

فمن خلال حوار مسجل مع امرأة من مدينة مبدلت حول موضوع "ماذا تعكس المرأة؟"
يقول أن المرأة هي التي تقوم و تتحمل كل المشاق في داخل البيت و خارجة و هي
النهاية عندما تأتي مكدودة نيام لابد أن تجمع أطفالها و هي بعض الأحيان تفضل
حرايتها تنتهيم حكاياتها عن حوتهم حتى يستسلموا للنوم. وتستنسى دورها
لأحلامها التي تنسبها منذت يومها و حياتها الرتيبة المتداقة

أما الرجل - و كما تدعي المرأة فينتهم نفسه فقط و لا يهتمه بالنتائج فهو
تدبكر كرشو و يمتدثر بأكبر قدر من التهام لنفسه. و قد عبرت المرأة عن هذه

الاستياء في حوار مسجل مع رجل من مدينة مبدلت حول موضوع "ماذا تعكس الرجل؟"

المسألة أحسن تعبير في حكاية "الواكل اللحم على مراتو" فالرجل كان يدعي كل مرة أن عنده ضيوف حتى يأكل الطجين وحده لذلك قامت الزوجة بمساعدة أمها وأختها بتدبير حيلة لجعل الزوج يقتسم اللحم زوجته .

و لم تقف المرأة مكتوفة الأيدي خاصة وهي التي تقوم بعملية الطبخ، بل استفادت من تواجدها في المطبخ وحظيت بأحسن الطعام "لحم - دجاج" تحت ادعاءات مختلفة تتخذ طابعا لا عقلانيا فالمرأة في "حكاية الخديمة" تدعي المرأة أن «الخديمة» هي التي تأكل اللحم، و لم تنجح حيلة الزوج و ضيفه في الكشف عن فعلها بطريقة واضحة.....

و في حكاية (الرجل و مراتو والأرنب) تقوم المرأة بأكل البطاطس و البصل وتدعي أن الأرنب المطبوخ هو الذي أكلها، و في حكاية أخرى بعنوان (الرجل وزوجته والقطعة) تقوم الزوجة بأكل اللحم بالتدريج، و عندما يسألها زوجها تدعي أن القطعة هي التي أكلت اللحم لكن الزوج يكتشف الحقيقة عندما يقوم ليحضر ميزانا و يزن القطعة.

إن هذه الحكايات تعبر عن صراع الرجل و المرأة حول الطعام وخاصة اللحم نظرا لندرته في الأحوال العادية..

« في الأسرة و في المجتمع يكون الرجل هو السيد، أما المرأة فهي محبوسة غالبا ورغم ذلك فهي فخورة بأن تبرهن بهذه الطريقة عن انتمائها إلى أسرة شريفة، إنها خاضعة لزوجها، تقوم بأعمال البيت الشاقة و تعتني بالأطفال، قبل أن تصير بدورها عجوزة "شارفة" لها قيمة متميزة داخل الجماعة حيث يطلب الكل وساطتها.

إن الزوج يمكن أن يطلقها في كل لحظة حتى من دون سبب (حكاية مكاييد النساء) ويمكن أن يتزوج عليها بسهولة لأن له الحق في أربعة نساء (حكاية خلالة).⁽⁶⁾

لا مجال إذن لظهور الحكاية الشعبية وتطورها وانتشارها إلا في هذا المجتمع التقليدي البسيط في اقتصاده الذي يقوم باجتراح قيم الماضي، وكلام الأجداد.

فحياة الحكاية الشعبية مرتبطة بتقديس الأسلاف واحترام كلامهم وتحميدهم
ونستطيع الأخذ عنهم والرواية عنهم، وهكذا تتقوى الذاكرة وتكثر حلقات الاستماع التي
يتواصل فيها الجمهور مع الماضي في جو مليئ بالإعجاب والخشوع.

إن الأشخاص في مجتمع الحكاية الشعبية سجل لما تكلم به غيرهم. وخصائصه
على هذا الكلام يتخذ طابعا مقدسا لأنه مرتبط بتقديس الأسلاف وتمجيدهم. فمما
عن طريق تعيين أشكاله الشفاهية لمواجهة مشاكل الحاضر وبناء تطلعات المستقبل.

يحمل مجتمع الحكاية الشعبية كلام غيره ويضمن استمراريته، ويقوم بالاستشهاد
به لأنه يمثل الحقيقة المطلقة. لذلك فهو يستحضره في كل محطات حياته كما
اعترضته مشكلة. أو عرض له مجلس أنس، أو أراد تربية أبنائه أو أبناء غيره :

« وذلك لأن المعرفة في المجتمعات التي تتواصل شفاهيا تنقل مباشرة ووجهها لوجه
بين أفراد البيت الواحد والعائلة والقرية، لأن كبار السن هم تجسيد للحكمة فهم يمكنون
قدرا كبيرا من ذخائر الذاكرة أي من الذكريات... »⁷

ويحدد "جان غودي CODY" ثلاث طرق لتحصيل المعرفة في المجتمعات رت
الثقافة الشفاهية:

- 1 - التجربة التي يحصل عليها الآخر بطريقة غير نظامية .
- 2 - التجربة التي تنقل للآخر من خلال احتفال يقام لهذا الغرض .
- 3 - التجربة التي يأخذها الإنسان من عوامل غير إنسانية .⁸

7- GOODY(j) : " les chemins du savoir oral " critique N 394, mars 1980.p: 196 .

8 - op cit p: 189.

الحكاية الشعبية المغربية والتنشئة الاجتماعية

ماهي القيم التي تنقلها الحكاية للناشئة ؟ وكيف يهتم الحكاية محيطها و تؤول العلاقات الاجتماعية ؟ وكيف تتصور وضعية الطفل والراشد معا ؟

لا شك أن الحكاية الشعبية لا تهدف إلى التسلية فقط لأن وظيفتها الأساسية ضمان استمرار الجماعة و العلاقات الاجتماعية السائدة ، و لن يتحقق ذلك إلا بتمرير القيم والمثل الاجتماعية إلى الناشئة لاجترارها من جديد في حلقات محكمة من التواصل الشفاهي الذي يلهب الذاكرة والسمع، و يمكن أن نمثل لهذا المشهد بفم جد يهمس لأذن أب، يهمس بدوره لابن يهيؤه لينقل ماسمعه إلى غيره، بعد أن يتم ترسيخه ونقشه في ذاكرته .

إن الوظيفة الأساسية للحكاية هي ضمان استمرار الجماعة و العلاقات الاجتماعية السائدة ، و لن يتحقق ذلك إلا بنقل القيم و تمريرها إلى الناشئة لاجترارها من جديد في حلقات محكمة من التواصل الشفاهي الذي يلهب السمع و الذاكرة :

« تنتقل العادات و الاعتقادات و التقاليد من جيل إلى جيل بواسطة قناة الحكاية وتتمثل الناشئة هذا السياق السوسيوثقافي دون شعور »

فإذا كانت الحكاية تسلي و تمتع و تدهش، فإن دلالتها الأصلية و العميقة و هدف وجودها خاصة في المجتمعات الإفريقية هو نقل المعرفة »⁽⁹⁾

لا شك أن الحكاية الشعبية لا تهدف إلى التسلية فقط لأن وظيفتها الاجتماعية هي أساس وجودها

« ومع ذلك فهي تعتبر ناقلة أساسية للمعرفة، تماما مثل كلام لا ينبغي لخطه أن يقطع أبدا من جيل لآخر تحت طائلة تهديد الترابط الاجتماعي، واستمرار حياة الجماعة...إنها ترتبط بنظام القرابة والخصب، وبنظام الكون و تناوب الأيام والليالي والفصول... »⁽¹⁰⁾

9 - TSOUNGUI (F) : « clefs pour le conte africain et créole » fleuve et flamme Edicef .p 87.

10 - CAI AME - GRIAULE : « Le temps des contes » Critique N° 394 p: 285.

« فكل مستمع للحكاية يجد عن وعي أو عن غير وعي وراء الشخصيات الخيالية التي تتواجد في الحكايات شخصيات ووصفيات حقيقية حدث أن واحدها هي حياه

(المضاء العائلي والاجتماعي - الصراعات الخفية أو المعبر عنها والاستيهامات التي تخلقها - اندماج الصغار في عالم الكبار - المحارم - صراع الرجل والمرأة. »

يمكن النظر إلى الحكاية الشعبية باعتبارها مخزنا لقيمنا الثقافية الخاصة بجماعة معينة، فهي لا تعتمد على المباشرة في تبليغ المعرفة إلى الناشئة. لأنها تدرك أن الطفل يرفض الطريقة المباشرة في فرض الأمر الواقع، لذلك فهي تتوسل بالخيال والصور والرموز لتحقيق أغراضها التعليمية، لأن التعليم في نظرها لا يتم إلا بعملية إدهاش وإفتان للمتلقى لإدراجه في عوالم من الخيال واختراق لأوعيه لتعريف القيم والمثل الجماعية:

«إن الحكاية تتبنى وتطور (الترشيد) على مستوى المتخيل، فإذا كانت تشكل تسليية وانفلاتا فذلك فقط بالنسبة للوعي المستهجن وخاصة بالنسبة لوعي الإنسان المعاصر. لكن على المستوى النفسي العميق فإن المشاهد الترشيدية تحتفظ بخلورتها، وتستمر في نقل رسالتها وأجراء تحولات لاشعورية في ذهن المتلقي مع اعتقاده بكونه يتسلى أو ينفلت. وهكذا فإن رجل المجتمعات المعاصرة لا زال يستفيد من هذا الترشيد INITIATION الذي تتضمنه الحكايات»¹².

فالحكاية تطرح مشاهد وسيناريوهات وجودية... وسلطة الحكايات بالنسبة للأطفال والمراهقين ورجال اليوم، تكمن جزئيا في كونها تبني على مستوى المتخيل على شكل استباق أو تكرار مشاهد أو سيناريوهات وجودية.

« وإذا كان كبار المفكرين يرون في الحكايات غذاء للروح وللذهن، فلأنها تجعل الطفل يباشر الصعوبات الأساسية التي يعاني منها الراشد... »⁽¹³⁾

تقوم الحكايات الشعبية بتكوين المتلقي وتوظيف متخيله، وذلك بتوجيهه بطريقة متقنة تراعي خصوصياته النفسية وسياقه السوسيوثقافي لتوصله بشكل ذكي إلى تمثيل

11 - op cit p 286

12 - JEAN (G) - « Le pouvoir des contes » Casterman 1990, p 25.

13 - MOQUADEM (H) - « contes de Sahel » Afrique orient 1974, p 4.

مجموعة من القيم تساهم في بناء شخصيته بنية إدماحها داخل الجماعة لتكون نسخة طبق الأصل للنموذج السائد

«يتولد عن متعة الطمل المستمع ومتعة الراوي الراشد إمكانية تجاوز المخاوف الأشد عمقا ليصير بدوره خالقا لحياته الخاصة ...»

في هذا العالم الذي تنعدم فيه الأخطار والمخاوف، يمكن أن ينمو المتخيل الذي هو أساس كل نمو...»⁽¹⁴⁾

تجسد الحكاية الشعبية الصراع الأبدي بين الخير و الشر، و تعين المتلقي على التمييز بينهما بدقة و ذلك عن طريق التركيز على مرحلة الجزاء، وهكذا فإن عمل الشر يؤدي إلى أسوأ العواقب، ففي حكاية (اللي يدير شي يصيبوا يامصيبو) تحاول المرأة أن تستبقي عندها الراعي الذي لم يجن من خدمتها شيئا و عندما يرفض، تضع له السم في الطعام الذي سيكون من نصيب أبنائها.

و في حكاية أخرى تعتدي الزوجات على أخت زوجها فتقتلن أشنع قتلة .

فالحكاية الشعبية تنصف المظلوم و تجعله ينتصر في النهاية، فالبنات اليتيمة المظلومة (عايشة رمادة) تتزوج في النهاية من ابن السلطان ، والطفل المحتقر (نصيصر) يتفوق على جميع إخوته و يهزم الفولة، و (عايشة بنت النجار) تغلب على ابن السلطان الذي اعتدى عليها، و نجد الكثير من الحالات المشابهة التي يعاقب فيها المسيئ و ينتصر المظلوم:

- العنزة تنتقم من الذئب الذي ابتلع أبنائها فتبقر بطنه وتسترجع أبنائها.
- البقرة تنتقم من الذئب الذي أراد افتراس عجلها فتسلط عليه السلوقي الذي سيقوم بافتراسه.
- ابن العم ينتقم من الغول الذي اختطف هاينة فيسترجع بنت عمه ويتزوج بها.
- ابن عم الملك ينتقم من اليهودي الذي أراد أن يأخذ ماله فيسترجعه ويقتل اليهودي .
- الذئب الذي يعتدي على ملك الغير يفقد ذيله بسبب شرايته .
- الأعمى الذي أساء إلى من أسدى إليه المعروف يعاقب .

و على العكس من ذلك يتم الاحتفال بفعل الخير الذي يجازى أحسن جزاء ، وهو الزواج بالأميرة و الحصول على نصف المملكة .

ان السيد الذي تدفع الى احداث الشر و فعل الخير ما لا يدع عنه من حلال
تسببه انه سبب يفي براعماي مربوط بالمحسر و السرور و العطاء على الله
فالمسئ نصل في اغلب الاحيان بان يرتبط بين حمل جوعان يحرق بعد السعد و حزن
عطشان يحرق نحو الماء، مشورع الى اشلاء.

ان الحكاية تدفع الطفل الى التعامل مع قيمتي الخير و الشر بطريقة فعلة لا بها
بحسد له سرورة الكنوية والوحد و تبعده عن التحريد، فالقيم لا وجود لها في حد
داتها و لكن سنائعها على الإنسان الذي ينبغي أن يقوم بالخير لأن فيه مصلحة ولا
ثم مصلحة الجماعة ناسا، فليس هناك فرق أو تمييز داخل الحكاية بين مصلحة
الفرد و الجماعة.

فالبطل عند ما يحصل بنت السلطان من العول فبانه يحصل الجماعة من العول الذي
بمرصه سكن العول في العين، ويحصل على نصف المملكة و يتزوج بنت السلطان في السهابة.

و هذا لا يعني أن البطل يخطط بشكل مسبق لإنجازه بل ينخرط في فعل الخير
بطريقة عفوية و كأنه جرد من طبيعته، لأنه معد سلفا لمواجهة الأخطار و لتصعية
هي سبيل الجماعة، و الزواج بالأميرة أو الحصول على نصف المملكة هو في الحقيقة
جزاء تقدمه الجماعة التي يرمز إليها السلطان أو الأب إلى الحكاية لتصعيته في
سبيلها، أو في سبيل أحد رموزها لذلك تضعه في المكانة الملائمة و تعلو من شأنه.

ان السلطة في مجتمع الحكاية الشعبية ينالها من يستحقها، و الذي يستحقها هو
الذي أسدى خدمات أساسية لصالح الجماعة، و تحدى الأخطار المتعددة ليقتضي على
من يتهدها و يتهدد أحد رموزها، فلا غرابة إذا تحول بدوره بعد الإنجاز إلى رمز فعال
السلطة، و تزوج الأميرة التي هي رمز للجماعة و السلطة.

و الحكاية تمجد البطولة المبنية على فعل الخير لصالح الجماعة، وهذا هو أساس
تمعيد الجماعة للبطل و منحه السلطة، لذلك كان لا بد من إخضاعه لاختبارات
الترشيد كأن يظهر بثرا أو بستانا أو قصرا من أرواح شريرة، أو يحصل على الدواء
الشافى للسلطان ..

فالمهام الصعبة التي ينجزها البطل هي الدليل المباشر على نجاحه في الترشيح
الذي تمارسه الجماعة على أفرادها، لتختار منهم أبطالاً يرتقون بالجماعة و يصحون
في سبيلها.

و يمكن تلخيص القيم التي تتضمنها حكاياتنا الشعبية فيما يلي

- 1 - ضرورة استعمال الحيلة لتأمين المنافع و موازنة الأخطار .
- 2 - عدم احتقار الإنسان لمن هو أضعف منه .
- 3 - عدم التفكير في الإساءة إلى الآخرين .
- 4 - احترام روابط الدم و القرابة .
- 5 - ضرورة إصلاح الإساءة رغم ما تكلفه من جهد .
- 6 - ضرورة مكافأة الإحسان بالإحسان .
- 7 - اجتناب الحسد .
- 8 - احترام وصية الأب .
- 9 - الاكتفاء بزوج واحدة .
- 10 - احترام العهد .
- 11 - اختيار الجيران .
- 12 - القناعة و الرضى بالقدر .
- 13 - اجتناب الطمع .
- 14 - سوء تقدير العواقب يؤدي إلى الهلاك .
- 15 - التحلي بالشجاعة .
- 16 - الحمق يؤدي إلى تضييع كل شيء .
- 17 - الخيانة تؤدي إلى الهلاك .
- 18 - عدم تصديق المظاهر .
- 19 - اقتسام الطعام مع الآخرين .
- 20 - ضرورة اتباع حرفة الأب .
- 21 - اجتناب التسرع في عقاب الآخرين .
- 22 - عدم تصديق الوشاة .
- 23 - الابتعاد عن الفرور .
- 24 - اجتناب الظلم .

هذه بعض القيم التي تدعو الحكاية الشعبية المغربية إلى اتباعها، و قد استقيناه من المتن الرئيسي المعتمد في هذه الكتاب و يمكن إختزالها في الدعوة إلى فعل الخير و اجتناب الشر لأن في الأول جلب المنفعة، و في الثاني دفع المهلك عن الفرد والجماعة.

وهكذا نخلص إلى أنه
بحسب ابن برد في الحكاية باعتبارها سلاح مجموعة اجتماعية معينة، فإن يد المجتمع
أن يسول عن نفسه وطريقته في فهم العالم، هذا التهم الذي تنسبته الجماعة كلها
ساهم الحكاية الشعبية المغربية في تكوين حياة الجماعة، وندعو بطريقة من
مباشرة إلى ضرورة إعادة النظر في بعض المظاهر والعادات السيئة التي تنتشر بين
الناس ولتصبح ذلك سوق حكاية شعبية قصيرة روتها لي السيدة كبري فطمة لني
تتحدث من الدوير - الراشدية - و يبلغ سنها 64 سنة وهي حكاية سجلتها على شريط
صوتي بتاريخ 98 - 08 - 14 وقد استمعت إليها الراوية من روحها مولاي يوسف، مد 14
سنة، تقول الحكاية :

« كان عرس في أحد القصور، فأراد رجل أن يدخل العرس وكان يلبس ثيابا دنية،
فعندما أراد أن يدخل منعه أصحاب العرس من الدخول، فوقف أمام العرس ليوم
بأكمله دون أن يتمكن من الدخول، فذهب إلى بيته ولبس (برسا) حديدا وحاء ووقف
أمام القصر مرحب به أصحاب العرس ترحيبا شديدا و أدخلوه واستعجلوا له في طلب
العشاء، فلما أحضروا العشاء بدأ الرجل يغمس كم برنسه في الصحن، وعندما سأله
عن سبب فعله هذا؟

أجابهم بأنهم قدموا العشاء لبرنسه وليس له هو، لأنهم رفضوا أن يدخلوه إلى
العرس قبل أن يلبسه..»

نجد في هذه الحكاية نقدا لاذعا للواقع الاجتماعي الذي يقدر المظاهر على حساب
الجوهر والحقيقة، و من تم فهي ترفض التمييز بين البشر على أساس المظاهر.

فالجماعة التي تهب الطعام للفني وتمنع الفقير منه هي جماعة فاسدة انحرفت عن
مفزي الفكر الجماعي الذي يكون فيه العرس احتفالا جماعيا يقدم فيه الطعام مجانا
للجميع دون تمييز بين فقير و غني، وقد استمرت هذه العادة في أعراس المفاربة إلى
عهد قريب قبل أن يلحقهم التغيير الناتج عن بداية تفكك النمط التقليدي السائد.

إن الملابس في هذه الحكاية عبارة عن جواز مرور إلى مكان الاحتفال، مما يعني أن
العرس أصبح مخصصا للأغنياء.

و بطبيعة الحال ليس هذه الحكاية الوحيدة التي يسبق الواقع و تحاول تقويمه فكثيرة هي الحكايات التي نحتوي بقدا صمينا للواقع و نحاول أن نحيل مجتمعا فاسلا يتحقق فيه العدل و الخير شكل مطلق. و تنعدم فيه الصوارق الاحتمالية بين الشر وينتهي الصراع بين الأجيال. كما يسود التفاهم بين الرجل و المرأة لأحد هذه الأخيرة حقوقها المعيشية كلها. وتؤمن نفسها من اعتداء الزوج .

إن المجانية غير موجودة في الحكاية الشعبية فعلى الإنسان أن يشقى و يتعب للحصول على لقمة العيش لذلك نجدها تحتفي بالعمل و الاحتيال في سبيل تحصيل الرزق، فلكي تحصل القبرة على عنقود من العنب كان عليها أن تأتي الدالية بالماء من الساقية، و أن تأتي الساقية بالمطربين، و أن تأتي المطربين بخروف من عند الراعي. و أن تأتي الراعي بحرو من عند الكلبة، و أن تأتي الكلبة ب - السلا - من عند المهرة، و أن تأتي المهرة بالعشب من عند الحصادين. و أن تأتي الحصادين ب - الثريد - من عند أصحاب الخيمة .

و فعلا ستلجأ القبرة في النهاية إلى الحيلة للحصول على - الثريد - من الخيمة لتلبي الطلبات الكثيرة حتى تحصل على العنقود و تستعيد شعر رأسها.

إن المجانية منعدمة في عرف الحكاية الشعبية فلا بد لكل رزق نحصل عليه من سبب و لعل هذا يرد الزاعمين أن الحكاية الشعبية تنشر التواكل والاستسلام للقدر بين الناشئة، لكن ما يحدث هو العكس فهي تدفع الطفل إلى امتلاك التأهيل الملائم لمواجهة المشاكل و الأخطار المختلفة .

تتصور الحكاية أن الإنسان يحتال لكي يعيش عندما لا يملك الوسائل الكافية لمواجهة الخطر الذي يهدده ، فامتلاك الحيلة ضروري للحفاظ على الحياة فنصيص يعتمد الحيلة للقضاء على الغولة و سرقة دجاجتها و ثيابها و حبسها في صندوق و حملها إلى أبيه، و حمو الحرامي يستطيع بواسطة الحيلة أن يتخلص من أسر الغولة و يجعلها تطعم ابنتها، و محمد يحتال على غيره ليفتني في حكاية - محمد و عمرو - وعلى كل حال فإن الحكايات التي تحتفل بالحيلة كثيرة جدا، تعلم أن الذكاء ليس ترفا فكريا و إنما هي ضرورة حياتية في مجتمع الحكاية الشعبية المغربية .

السيولة السردية للحكاية الشعبية المغربية

من خلال مجموعة من الاستثمارات التي وزعناها في مناطق مختلفة من المغرب على ساكنة مختلفة من حيث السن والمستوى الدراسي ومختارة عن طريق المصادفة. وقد تناولت الأسئلة بالترتيب معلومات عن المستجوب (الاسم و السن و المستوى الدراسي والمنطقة التي يقطن بها) ، ثم أسئلة موجهة إلى ذاكرته حول الحكايات التي يتذكرها وعن الذي كان يروي له هذه الحكايات وعن سنه و نوع القرابة التي تجمعها به والمنطقة التي ينتمي إليها، ثم عن الزمان والمناسبات التي استمع فيها للحكاية. لننتقل إلى سؤال عن طبيعة المشاعر التي كان يشعر بها المستجوب و هو يستمع لهذه الحكايات ، ثم عن طبيعة الصور التي اختزنها وهو يستمع لهذه الحكايات وفي النهاية تطالبه الإستمارة بتقويم نهائي لهذه الحكايات مع تبرير حكمه.

وقد استدعت مني بلورة أسئلة هذه الاستمارة مدة غير وجيزة وصادفتني مجموعة من الصعوبات أهمها صعوبات تواصلية تتجلى في امتناع الكثير من المستجوبين عن الإجابة خاصة عن بعض الأسئلة التي يرون فيها إحراجا لهم .

و غالبا ماكانوا يعللون ذلك بثقل هموم الحاضر ، وفي اعتقادي أن السبب الحقيقي راجع إلى اعتبارهم أن مضمون الأسئلة تشكل جزءا حميميا من حياتهم الشخصية الذي يرتبط استحضاره في بعض الأحيان بذكرات غير سارة.

و يمكن إجمال الصعوبات في تعقد مسألة استحضار الحكايات الشعبية المرتبطة أساسا بمرحلة حرجة من عمر الإنسان هي مرحلة الطفولة، و صعوبة التذكر لضعف الذاكرة و لما يعتريها من نسيان، ومقاومة استرجاع الذكريات، و الرفض الناتج عن الاستفراق في هموم الحاضر ...

شملت الاستثمارات مجموعة من المناطق هي بالتحديد وبدرجات متفاوتة الجديدة ومراكش وقلعة السراغنة وميدلت ووارزازات و الرباط و بني ملال وسلا و أسفي ودمنات و الدار البيضاء وفاس و المحمدية و الراشدية والقنيطرة والخميسات. وهذه العينة -رغم محدوديتها- تعطينا صورة صادقة عن واقع الحكاية الشعبية المغربية

وعن بعض الحكايات إن لم نقل تنهر الحكايات التي طلت الذاكرة الشعبية المغربية محتفظة بها .

و بلغت النساء المستحوبات 32 و عدد الرجال 68 و كان المستحوبون من مستويات ثقافية مختلفة من الحاصلين على دبلوم الدراسات العليا حتى الذين ليس لهم أي تعليم مدرسي .

و كانت نتيجة الجواب عن الأسئلة المتعلقة بطبيعة رواية الحكاية الشعبية المغربية أن 62% من الرواة هن نساء في حين أن نسبة الرواة من الرجال لا تتعدى 38% ..

وعندما نريد تحديد علاقة القرابة بين المتلقي و الراوي نجدها كالتالي: ففي 30% من الحالات تتولى الحكاية جدات وفي 14% من الحالات تكون الراويات أمهات، بينما يمارس الآباء الحكاية بنسبة 11%، والعم و العمة بنسبة 8%، والخال و الخالة بنسبة 6% والجدة بنسبة 6%، وزوجة الأب بنسبة 1% . وهذا يؤكد ما ذهب إليه الباحثون من اعتبار النساء من أهم رواة الحكاية الشعبية .

كما تشير الأجوبة إلى أن كل الرواة تقريبا هم من أفراد الأسرة، مما يعني أن الحكايات الشعبية يتم تلقيها وتداولها داخل الأسرة على يد أحد أفرادها، أي أنها تتم في جو حميمي غالبا ما كان يجمع النساء والأطفال 62%، بينما يتوزع الباقي على الذكور من أب وجد وعم وخال

أما بالنسبة للوقت الذي يتم فيه تلقي الحكاية فـ 99% من المتلقين يؤكدون أنهم استمعوا للحكايات في الليل بغض النظر عن الفصل السنوي، و 30% يقولون أنهم تلقوا الحكاية في فصل الشتاء، في حين يؤكد 10% أنهم تلقوها في فصل الصيف، و 12% يقولون أنهم استمعوا للحكايات صيفا وشتاء، و 2% قالوا أنهم كانوا يستمعون إليها في الأعياد أما البقية فلم تستطع تحديد المناسبة التي تلقوا فيها الحكايات .

والمؤكد أن الراوي كان يروي حكاياته بالليل لوجود موانع متوارثة تمنع الحكاية نهارا أو في فصل من الفصول . حيث يختلف الحظر من منطقة إلى أخرى، ففي المناطق الأمازيغية كان الحكاية يتم في فصل الشتاء، أما في المناطق الصحراوية فقد كان الحكاية يتم بشكل خاص في ليالي الصيف حيث تنظم سهرات خارج البيوت وفوق السطوح وذلك لشدة الحرارة في الداخل .

ما سحبه السؤال عن الحالة الشعورية للمتلقي وهو يستمع لهذه الحكاية
 سجلت أن 32 من المتلقين كانوا يشعرون بالمرح وهم يستمعون لهذه الحكاية
 و 14 كانوا يشعرون بالمرح والخوف حسب نوع الحكاية 12 كانوا يشعرون بالمرح
 من الخوف والحيرة و 6 كانوا يشعرون بالحنين و 4% كانوا يشعرون بالخوف
 ونحيب، 4% يشعرون بمزيج من المرح والخوف والحيرة، 2% يشعرون بالمرح
 والحنين، و 5% كانوا يشعرون بمشاعر أخرى مثل الشوق والمعة، و 10% لم يستطيعوا
 تحديد مشاعرهم.

أما نتيجة السؤال عن تقييم الحكاية الشعبية المفريية، ف 71% من المتلقين
 يؤكدون أن الحكاية إيجابية، في حين يقول 10% آخرون أنها سلبية، ويقول 10% آخرون
 إنها سلبية وإيجابية في نفس الوقت، في حين لا يستطيع 9% من المستجوبين تقديم
 موقف محدد من الحكاية.

وإذا ما تأملنا مبررات الذين يقولون إن الحكاية الشعبية سلبية، فنلاحظ أنها تنحصر
 بين كون الحكاية خيالية تعلم الطفل الخوف وكونها ترعب الطفل وتسبب له السرح أكثر
 مما تسبب له الفرح.

ونلاحظ أن كل الذين يعتبرون أن الحكاية الشعبية المفريية سلبية يرجعون سبب
 ذلك إلى الخوف الذي تبثه في الناشئة بل يزعمون أيضا أنها سبب من أسباب النعف
 وهذا بعيد عن قصد الحكاية الشعبية وأصل تكوينها.

أما الذين يقولون إنها إيجابية فيقدمون مبررات عديدة ابتداء من جماليتها وكونها
 تشخص الواقع وتختزله وتقدم للإنسان تاريخه وعاداته الصحيحة وتحفله بنسى
 وتسلية وتخفف عنه نفسيا لانعدام وجود وسائل الترفيه، فهي توسع المتحل وتحص
 خيال الطفل وتساعد على التفكير، وتعلمه الإنصات وتقوي روابط القراءة وتهدئ
 الأطفال وتدخل البهجة إلى الأسرة، وتمكن من نسيان المتاعب والنوم المريح حيث
 تشعر الطفل بحرارة التواصل الإنساني، وتساعد على التركيز، وتعلمه تتبع الأحداث
 والتمييز بين الأشياء الجميلة والقبحة وتربي فيه ملكة الحذر وتشجعه على فعل الخير
 لمعالجة الجزاء فيها، كما تعلمه مواجهة المشاكل عن طريق الحيلة والشجاعة وتعلمه
 طريقة التفكير السريع وتلمي ذاكرته وتقويها.

إنها تهدف إلى ترسيخ بعض القيم كالثبات والتضحية والتضامن، وتنمي العنصر الخيالي والوجداني. فهي وإن كانت حرة من التقاليد ومساحة لمعرفة التراث المعرفي، فإن لم نقل التراث كله فهي تقدم دروسا لتعدي الواقع وتكوين الشخصية بالاعتماد على النفس، وتنمية التصور والخيال، والقدرة على التحليل والاستنباط ومثل هذه قدرات حكائية عن طريق إدراج الطفل داخل الحكاية.

أما عن طبيعة الحكايات المتداولة من خلال عينة المتلقين فيمكن عرض لائحة للنصوص الحكائية الشعبية المغربية المتداولة في الوطن، منقسمة إجماليا - فقط إلى أربعة مجموعات :

1 - حكايات دينية وتاريخية وأسطورية :

- 1 - الهدد و سليمان .
- 2 - سيدنا يوسف وإخوته .
- 3 - بلقيس والكروسي .
- 4 - علي بن قاسم .
- 5 - سبعة رجال .
- 6 - السيد علي والسيد علقمة .
- 7 - سيدنا علي ورأس الفول .
- 8 - الشيخ البزطامي (التحريف يوجد في العنوان الشعبي للحكاية) .
- 9 - مولاي عبد القادر الجيلالي .
- 10 - رجال البودالي .
- 11 - هاروج وماروج .
- 12 - سيف بن ذي يزن .
- 13 - عنتر بن شداد .
- 14 - السندباد .
- 15 - علي بن بكار .
- 16 - ألف ليلة و ليلة .
- 17 - سيرة تميم الدار .
- 19 - خاتم سليمان .

2 - حكايات أو جزء من حكايات مرتبطة بالاعتقاد الجمعي :

- 1 حكايات الجن .
- 2 - بفلة القبور .
- 3 - عيشة قتديشة .

3 - حكايات الحيوان :

- 1 - حكايات الذئب و القنفذ .
- 2 - حكايات الذئب و العنزة أو النعجة .
- 3 - الذئب و الحمار .
- 4 - الذئب و الحمامة و برارج .
- 5 - الذئب و الأسد . .
- 6 - الحمام و أولاده .
- 7 - الحمار في جلد الأسد .
- 8 - الثعلب و القنفذ .
- 9 - برارج و القط .

و قد حاولنا استثناء الحكايات الدخيلة على حكاياتنا الشعبية، نتيجة النسيان والخلط بين ما استمع إليه المتلقي و ما قرأه من قصص و حكايات في المدرسة و في غير المدرسة .

4 - حكايات أخرى :

- 1 - هاينة - طلة - بليجة - لونجة .
- 2 - حديدان الحرامي - حمو الحرامي - كردان الحرامي - حميدة الحرامي .
- 3 - الغولة .
- 4 - رطل ونصر رطل .
- 5 - سميمع الندى - سنسناس .
- 6 - تفاح الغالية بنت منصور القاطعة سبع بحور على ظهر النسور .
- 7 - عايشة المغبونة الساكنة مطمورة .
- 8 - لالة خلالة خضرا سنة خضرا .

- ١٠ - حكمة
١١ - من العسل
١٢ - نور سله
١٣ - نحل هلوس
١٤ - الأب و سبع نبات
١٥ - كون ما حراده ما يحصل بر طال
١٦ - عم ميلح
١٧ - حادة و - معييدة .
١٨ - (المشيشة و الدريرية) .
١٩ - البنت و - مرأة باها .
٢٠ - السبع و الأب .

و بطبيعة الحال ليس هناك حدود فاصلة نهائية بين هذه الحكايات، لأن التداخل بينها واقع لا يمكن إنكاره، فالحيوان حاضر في مختلف المجموعات الحكائية كما أن المعتقد الحممي بصاحب مختلف أنواع الحكايات حتى العارفة هي الخيال لأن الاعتقاد الحممي لا يميز بين الواقع والخيال .

الفصل الثاني

الحكاية الشعبية و الأسطورة

تعريف الأسطورة

لا بد أن نشير في البداية مع بروب في كتابه - الحذور التاريخية للحكاية العجيبة - أنه من الصعب الفصل بين الحكاية و الأسطورة، فنحن لا نستطيع تحديد طبيعة العلاقات التي تجمع بينهما، والشئ الذي ينبغي عمله هو اعتبار الأسطورة أصلا من الأصول الممكنة للحكاية. (16)

إن مفهوم "الأسطورة" الشعبي، يشمل حكايات البدء العربية، والمعجزات والخوارق والكرامات، على اعتبار أنها ترمي إلى تفسير خلق السماوات والأرض والجن والملائكة والبشر...

أو أنها تسند أعمال خارقة إلى بشر ينتمون إلى المقدس، وتكون محل اعتقاد من طرف الجماعة كالحكايات الشعبية التي تحكي عن كرامات الأولياء السائدة في أوساط الشعب المغربي مثل حكاية رحال البودالي التي استمعت لها يوم 30 أكتوبر سنة 1998 بمراكش من السيد الداوش محمد سنة 60 سنة، و الذي يقول فيها :

« كان رحال البودالي مسافرا في طلب العلم و كان قد استقر في مكان لمناجاة ربه، و كان هناك ثعبان يقطع الطريق على القبائل المتوجهة إلى مراكش و يمنعهم من الرعي في الغابة، فلا تستطيع أغنامهم أن ترعى لأنه يحرقها بالنار المنبعثة من فمه والتي تشتعل في أشجار الغابة، فذهب عنده واحد منهم ليشتكي له، فوجده مستغرقا في العلم و العبادة - لأن أولياء الله يستغرقون في العبادة و العلم - فلما اقترب منه قال له « غنمنا جائعة و العشب يانع في الغابة و يمنعنا عنه الثعبان»، فأجابه العابد: «سوف أخلصكم منه».

فذهب الرجل و قال ما سمعه من العابد للقبائل فاجتمعوا و جاؤوا عنده و قالوا له : « نريد أن نحكي لك عن أخبار هذا الثعبان الذي منع عنا الطريق إلى مراكش.....».

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...
... ما اقتربوا من مكان قال له "بيدة"، ظهر الثعبان وأصبح ...

ولما جاء وقت البيع، انبسط الناس في الأسواق، وذهبوا بذهبهم، وذهبوا
المسعد وذهبوا الأنثيين فطاردت الحمامة ذات الريش وبقيت الأخرى وهم الناس
الشاردون يذهبون لأشياءهم، ولا يبقون إلا الذهب المهدومة أي الجديدة.

و عندما ذهبوا، ذهبوا إلى بيوتهم، وذهبوا إلى بيوتهم، وذهبوا إلى بيوتهم،
سألوا من أسلمه خوان له، فقال له: هذا الخوان، وذهبوا إلى بيوتهم، وذهبوا إلى بيوتهم،
الشأوية ثم أراد الذهاب إلى مراکش، فسأل أصحاب الخوان، فقالوا له: خذوا له خيل وحملة،
سألوه الآخر، فقال لهم: «سعدوا له الخيل، وذهبوا إلى بيوتهم، وذهبوا إلى بيوتهم،
فمن وثق فيه ملاً ثيابه ببقايا العمال، ومن لم يثق فيه أعطاه من ماله، ومن
بالذهب - اللويز - و عندما رجع أصحاب العمال إلى الشاوية وجد أصحاب الذهب
أن ذهبهم قد تحول إلى حمار، فمن حزن، وخذ الدين جميعاً، فبدأوا العمال ذهباً، فلبس
هؤلاء الناس حتى الآن بـ «البغور»، وسميوا أيضاً بـ «المواسم».

ووصل الوالي الحاصل إلى مراکش، و كانت هناك حية كبيرة، سكن صومعة الكنيسة
تمنع الأذان لها، و نزل كل من دخل إليها، و قد جعل السلطان مولانا اسماعيل عليها
حارساً، و عندما جاء الشيخ تقدم إلى باب الصومعة، و معه السلوقي خوان فمنعه
الحارس من الدخول، لكنه تمكن من الصعود فلقبته الحية فمد لها أصبعه الصغير
فحملها، و أحسها بالحائط، و قام بالأذان، و عندما سمع السلطان ذلك أرسل عبيده
ليسألوا الحارس، و عندما دخلوا وجدوا الشيخ حالسا فقالوا له: أن يذهب إلى السلطان
لكنه أصر على أن يأتي السلطان عنده، و حاولوا أن يحملوه بالرغم منه فلم يستطيعوا
وعوقبوا على ذلك، حتى طلبوا السماح منه، و أعطاه السلطان ثلث بيت المال.

و نجد في بلاد المغرب حكايات كثيرة - منتشرة بين العامة و الخاصة - تحكي
عن كرامات الأولياء، و مناقب رجال الصوفية الذين يتحدون المنطق الطبيعي، و تمتع
أعمالهم و خوارقهم من المقدس:

« فأنو تونارت ولجوط بن ومريل الإيلاني حدثوا عنه أنه كان يصلي العشاء الآخرة
بحامع تاسماطت ويبيت بمكة... » (18)

11
فهل يمكن ادراج كرامات الصوفية ضمن الأساطير خاصة عندما يصير للزمان والمكان والحيوان وفعل الصوفي دلالات أسطورية. أم أنه لا يحق لنا ذلك ما دامت هذه الحكايات يسندها الإيمان بأنها تنتمي إلى الحقيقة.

إن الكثير من هذه "الكرامات" هي عبارة عن حكايات خيالية ابعدت من سائر قديمة لكنها عندما أسندت إلى شخصيات تقدها العامة أصيبت عليها هبة من الاحترام والتقديس.

إن هذه الكرامات تنقلنا إلى عالم عجائبي. تغيب فيه الشروط المنطقية و الطبيعية التي تحيط بالأحداث. فالبطل يمكن أن يحقق إنجازات مستحيلة دون أدنى جهد. في فضاء يعلب عليه الطابع المقدس. حيث تغيب شروط المكان والزمان الحقيقية. ويعتصم النظام الحقيقي للعالم ليخيم نظام قدسي.

ونجد كثيرا من الحكايات الخارقة حول الأولياء في مختلف أنحاء المغرب. مثل "سيدي رحال" الذي كان يحوم في الفضاء حول صومعة بمراكش. ويمتطي أسدا في قفص سحنه فيه سلطان رهيب. و "أحمد بن عبد العزيز" الذي يزعم أنه كان يكمه الموتى. مثل سيدي إبراهيم الذي كان يقتات بثمرة في اليوم. وسيدي أحمد موسى. ولي الجنوب المغربي... عندما تحدته جماعة من العلماء ببلاط بغداد أن يثبت قدرته الروحية. فضرب بقدمه ضربة فإذا بشجرة أركان تنتصب واقفة بين معارضيه.

وغير هذه الكرامات كثير جدا في المغرب. لكثرة الأولياء. والمعتقدين بقدرتهم على توليد الفكر الخارق. ونعتقد أن كرامات الأولياء ترجع إلى إيمان الناس بالبركة واللعنة وبقدرة الوسطاء والمقربين على جلب المنفعة. وهي امتداد لانتشار الأساطير والمعتقدات القديمة بين الناس منذ القديم.

« وتلعب هيئة رجال الدين الفامضين هؤلاء. المبعثرين في البوادي. دور أساسي في الحفاظ على المعتقدات بالسحر وفي إدامة التصوف الشعبي.. »

الحكاية الشعبية والأسطورة

إن الحكاية الشعبية العربية لم يصب منها ما هو داخل الأذهان من ممارسات أسطورية وسحرية بل حاولت الاحتاط بهدد الممارسات وسمعتها هي كثير من المواقف

فهي حكاية "العمراس" تحول المراد شريكها إلى بقرة عن طريق فعل سحري يجعلها هي ذواتها بسحرها بحرامها أو بسد البقرة، وهي رواية أخرى لنفس الحكاية تحول المراد إلى بقرة بفعالها السحري، وتعمل عليها الحسوف لكن عندما تصل إلى سورها يدفع روحها إلى الحسوف منها أمام أنظار أنانها، وعندما تذبح البقرة يجمع الأنساء عظامها ويدفنونها لنسب منها شجرة بكل أنواع الفواكه.

ولاشك أن التحول هو العمل المنشود تحقيقه في كل ممارسة سحرية، وهو راجع إلى رغبة هي تغير حال الأمور، فإذا كان السحر سلاح العاخر، لذلك يستعان به لتحقيق الرغبات المحتملة، والقدرة على تحويل العالم الخارجي عن طريق ممارسات تلفظية أو حركية سحرية.

والحكايات السحرية هي من أقدم الحكايات لأنها مرتبطة بالأساطير، وبالتصور الأنيمي الروحاني للعالم، الذي يعتبر أن كل شيء في الطبيعة يشتمل على أرواح ينبغي احترامها وخدمتها حتى تتحقق رغباتنا.

والحكاية الشعبية المفربية قد حافظت على بقايا هذا العالم الذي تسود فيه الأسطورة والسحر، لأنها مجال لتحقيق الرغبات اللاواعية، فالأبطال الحقيقيون هم الأماني والرغبات التي ينشد الإنسان الشعبي تحقيقها.

وإذا كان تقديس الأولياء و تصديق كراماتهم ينتسب إلى الدين الإسلامي كما تمثله المفاربة عبر العصور، فإن هناك الكثير من الأساطير والمعتقدات القبلاسلامية التي كانت سائدة منها عبادة المغارات ومنابع المياه، ويعود السبب في عبادتها إلى أن المغاربة كانوا ينظرون إليها كمنافذ خروج وتجلي أعماق الأرض والجن القاطنين فيها.

"إن الكهوف تمثل فم القوى الجوفية و بطنها، والينابيع عيون تسيل منها الدموع، والمغارات تتكلم مع البشر، تجيب عن طريق النبوءات والأحلام، تطرد الأرواح الشريرة وتشفي الأمراض الناجمة عن فعل الجن وأمراض العقم والإجهاض المتكرر ...

أما الينابيع خاصة، إذا كانت ذات مياه معدنية حارة، فيعتقد أنها تكون مأهولة بالجن، وأن لها خصائص علاجية⁽²¹⁾.

كما يسود الاعتقاد بوجود كنوز تحت أرضية كثيرة محروسة من طرف جن أقوى. يطالبون بذبيحة خاصة - حيوانات فاحمة السواد - وبيخور متميزة وبطلاسم وعزائم معلومة. وقد ولد هذا الاعتقاد الكثير من الحكايات سواء كانت حكايات عجيبة تحكي عن فعل الجن بمن حاول الحصول على هذه الكنوز دون أن يتمكن من إرضائهم. أو حكايات واقعية تحكي عن أناس واقعيين اغتروا عن طريق حصولهم على هذه الكنوز والخزائن.

أما في الحكاية الشعبية المغربية فتجد أن الجن يتخذون شكل بعض الكائنات الأليفة لدى البشر. كالآرانب والماعز والقنافذ، وقد يتخذون شكل ثعابين، كما يتخذون شكل حيوانات مخيفة، لكنهم قد ينفعون الناس ويقدمون للبطل مساعدات ثمينة.

فالبطل الذي ينقذ الجنية التي كانت في شكل حية من الثعبان الذي كان يطاردها، تساعده في كثير من المواقف الصعبة فتعطيه شعيرات من جلدها، وتقول له إن احتاج شيئاً أن يحرق واحدة منها، فتساعده وتخلصه من المخاطر والمهالك.

إن صدى الاعتقاد بالكنوز تحت أرضية المحروسة، نجده في الحكاية الشعبية التالية والتي وردت تحت اسم: "عيشة بنت الحطاب":

كان هناك حطاب فقير جداً، وكان يعيش هو وأسرته من قطع الأخشاب في الغابة.

وقد كان يحتطب دائماً من نفس الشجرة... وفي الواقع كانت هذه الشجرة مسكونة بجني أزعجته ضربات الحطاب، فظهر له ذات يوم وقال له:

الأتري أنك تزعجني، وتقلق راحتي..؟

فرد الفلاح: أنا فقير أعيش من هذه الشجرة.

قال الجني: والآن ماذا تريد؟

رد الحطاب: أريد فقط ما أتعيش به.

هناك الجنى صندوقاً مليئاً بالقطع الذهبية. قدر ما يكفيه حتى أواخر أيامه على شرط أن يزوجه أصغر بناته»⁽²²⁾

نلاحظ في هذه الحكاية أن الجنى يسكن شجرة في الغابة. وأنه يملك المال ويحرسه ويحدد شروطه لمن يمنحه إياه وامتلاك الحن للكنوز وحراستهم لها هو اعتقاد شائع. فما الذي يجعل الحن يحرسون الكنوز الأرضية. فيستجيبون لرغبات الفقراء الذين يتحولون في رمشة عين إلى أغنياء؟

لا شك أن الأرض في المتخيل الشعبي. وخاصة الأرض الموحشة البعيدة عن السابلة والتجمعات السكنية تختزن مسكناً للجن كما تعتبر مخازن للمال.

فالفقرت الذي يسكن في الغابة يحرس كنوزاً كثيرة لا تتفد. لكنه لا يعطيها دون مقابل لذلك فهو يطالب الحطاب بأن يزوجه بأصغر بناته مقابل صناديق من الذهب.

ويتخذ هذا الكنز شكل مهر، وهذا الزواج يحيلنا على اعتقاد آخر يأهل المتخيل الشعبي: وهو إمكان زواج الجن بالإنس.

إننا نلاحظ أن الحكاية الشعبية قد حافظت على بعض مظاهر الأسطورة، لكن البطل فيها فقد اسمه وهويته، فليس هناك ما يوصله بالنسبة للثقافة التي ينتمي إليها ما دامت: الأسطورة تسرد حكاية مقدسة. بمعنى حدث أصلي تم في بداية الزمان... وشخصيات الأسطورة ليست كائنات بشرية: إنها الآلهة والأبطال المؤسسون للحضارات»⁽²³⁾

ولعل مفهوم البطل بالمعنى الوارد في التعريف أعلاه باعتباره ينتمي إلى المقدس، ويبني الحضارة. يطابق أبطال السير الشعبية العربية.

ونأخذ كمثال بطل سيرة الملك سيف بن ذي يزن الذي ترتبط إنجازاته كلها بتوجيهات إلهية.

22 - MOQUADEM (H) : « contes de safi » Afrique orient 1994 p 4

23 - ELIADE(M) : « le sacré et le profane » Gallimard . 1965. p 2

ملاحظ نوعاً من التشابه بين الحكاية الشعبية و الأسطورة « فحروك سمعت الحكاية »
 المجيبة بأنها أسطورية (بقدر ما تقوم في تكوينها على الأسطورة) . وسيسألني سديس
 في الحكاية أسطورة "مضعفة" قليلاً...⁽²⁴⁾

و الحقيقة أن ما يجمع بين الأسطورة و الحكاية الشعبية هو تعبيرهما عن نفس
 المتخيل الشعبي، و تزويدهما للذاكرة الشعبية بالصور والرموز التي تدعى خالصة
 بالذهن بعيداً عن التغيير و التحول.

إن القرابة بين الحكاية الشعبية و الأسطورة لا تقوم على الكلمات التي قد يلاشى
 عبر الزمن فقد تضع نصوص بأكملها ولا تبقى في الحكايات الشعبية إلا أحداث مسرده
 من بقايا الأساطير التي كانت معروفة في الماضي كأسطورة سيشي الرومانية التي
 ظهرت في حكاية عايشة رمادة المعروفة حتى الآن و حادثة مشهد عايشة رمادة و هي
 تفرز القمح من الحجر بمساعدة النمل، و تداخل الحكاية التي يحكيها أولاد سدي
 أحمد أوموسي مع ما حدث لأوليس في مغارة السيكلوبس ذلك المارد الذي له عين
 واحدة في جبهته و الذي يفترس البشر، لذلك نعتقد أن الصور و الرموز التي تتميز
 بقدر أكبر من الثبات هي التي انتقلت من الأسطورة إلى الحكاية الشعبية.

و هكذا فإن دراسة هذه الصور و الرموز والنماذج الأصلية سيحبينا بلا شك على بقا
 يا الأساطير القديمة التي تزر بها متوننا الشعبية .

إن الأسطورة أقدم تاريخياً من الحكاية الشعبية ، فقد أنتجها الفكر البشري وقت
 كان هذا الفكر لا يملك من الأسس المعرفية ما يمكنه من تحليل ما يقع حوله من ظواهر
 طبيعية أو بشرية.

لهذا ظهرت مجموعة من السرود تحاول تحليل بعض الظواهر وتفسيرها بإرجاعها
 إلى أصول، كما تحاول أن ترتب العلاقات البشرية عن طريق إعادة خلق النظام الأصلي
 للعالم و إحياء الزمن الأول : زمن الأنبياء و الأسلاف وقت كان اللقاء بين السماء
 والأرض مألوفاً و مباشراً.

لقد حافظت الحكايات الشعبية المغربية على بعض هذه التعليقات الحرافة التي
 تعتبر امتداداً للفكر الأسطوري الذي كان سائداً إبان طفولة الجنس البشري ككل.

مهي تعلل سواد الغراب و قبح صوته بكونه كان سلطانا، وكان له قصر جميل، مكان يجلس على عرشه في وسط البهو، و يأمر خدمه أن يضعوا على أرض الرواق المؤدي إلى مجلسه صابونا و ماء، فيترنح كل من سار إليه و يسقط، فيقهقه السلطان و يصحك و يستهزئ من الساقط. لهذا مسخ غرابا يتشاءم الناس منه، و صار له هذا الصوت البشع ..

و تعليل الفرو المبقع في جلد الذئب بحكاية شعبية استمعت إليها في مدينة ميدلت و مفادها أن الذئبة افتعلت حلما لتدفع زوجها للحصول على اللحم، و عندما خرج الذئب لتحقيق الحلم، يتم الإمساك به و يسلخ جلده ثم يطلق سراحه بعد ذلك مما جعله يذهب ليستعطف باقي الحيوانات التي سترق لحاله فيعطيه كل حيوان قطعة صغيرة من فروه و هذا سبب الألوان المتعددة في فرو الذئب .

إن الحكايات التي تعلل الوجود الإنساني و الحيواني قديمة جدا في تاريخ البشر فتجد أسطورة مغربية قديمة تعلل وجود جبال الأطلس « فالأطلس كان جبارا قويا يحكم كل بلاد المغرب و كل الجنوب أي ما كان يسمى بموريطانيا، وكان حكمه يصل حتى إسبانيا فحدث أن أصدقاء أطلس أعلنوا الحرب على الإلاه - جوبيتر - فقرر معاقبتهم فبدأ بأقواهم و عاقبه عقابا قاسيا، وهو أن يبقى في وسط مملكته حاملا السماء على كتفيه ليلا و نهارا خلال أسابيع و شهور و سنوات و قرون ...»⁽²⁵⁾.

وفي ملحمة جلجامش تعلل ظاهرة من نوع آخر وهي تغيير الحية لجلدها، فتقول الملحمة أن الحية سرقت من الإنسان نبتة الخلود بعدما كانت من نصيبه و أكلتها في غفلة منه لذلك فهي لا تموت و إنما تغير جلدها .

و إذا كانت الحكايات التعليلية مرتبطة بشكل واضح بما يسمى بالأساطير المؤسسة فإننا نجد حكايات المسخ و التحول من صورة إلى أخرى منتشرة في عدد كبير من الأساطير عبر العالم وهي مرتبطة أساسا بالممارسات السحرية - المرتبطة بالفكر الأسطوري - كنشاط بدائي حاول من خلاله الإنسان أن يفرض رغبته على الواقع

25 - QUINEL (CH) et DEMONTGON (A) : « contes et legendes du Maroc » Fernand Nathan .Paris .1955 .p: 9

الطبيعي من خلال الطلاسم و الأعمال الإلهامية التي تدعي القدرة على التحويل
والتحكم في المصير و تعبير السيرة خارج النظام المتعارف عليه .

و يمكننا القول إضافة إلى ذلك بتواجد فكرة المسخ و التحول في صلب الحكايات
السحرية حيث يقوم الساحر بتحويل الأشياء و الأشخاص والكائنات من صورة إلى أخرى
حسب رغبته بواسطة كلام سحري ملهم ، وغالبا ما تكون صورة حيوان .

كأن يتحول بطل الحكاية إلى كلب أو يتحول المرأة إلى بقرة أو يتحول الرجل إلى عجل .
أو يتحول الشاب عندما يشرب من ماء البركة إلى عزال .

و لم تخل حكاياتنا الشعبية المغربية من هذه الأفكار و الصور ، فنجد الثعبان
يتحول إلى شاب جميل ، و الفول يتحول إلى رجل وسيم ، و العنزة تتحول إلى غولة ...

نلاحظ أن فكرة التحول عندما انتقلت من الأسطورة و السحر إلى الحكاية الشعبية
بدأت تفقد انتماءها إلى فضاء المقدس لتكتسب شكلا دنيويا كالتحول من المقر إلى
الغنى أو من الشيخوخة إلى الشباب :

تحول عيشة رمادة من فتاة رثة الثياب إلى فتاة جميلة تلبس أفخر الملابس ، أو
تتحول الفتاة من الخشبية التي تتكرر بها إلى امرأة متناهية الجمال .

كما تعرض الحكاية الشعبية لما ورد في كثير من الأساطير الكونية مثل الصراع بين البطل
الأسطوري الذي له دور إرساء النظام الكوني مع الثعبان رمز القوى السديمية و الفوضوية .

فتجد البطل في حكاية " زازا بنت المنصور (ابن السلطان) " ولا تخفى دلالة هذا
النسب ، يقتل الثعبان الذي يرمز للابتلاء ويخلص الطائر " النسر " الذي يمثل التصاعد .

و قتل البطل للثعبان يتخذ في جميع الثقافات بعدا رمزيا ، لا يتحدد فقط في الدلالات
المباشرة للحدث ، ولكن في ارتباطه بأبعاده الأسطورية المقدسة :

« في معظم الميثولوجيات القديمة يقع على عاتق الالهة و الأنبياء و المؤلهين
الدخول في امتحان لإثبات قدرتهم ، و بصورة أخرى الدخول في صراع مع الشيطان
وأعوانه كطقس عبور لا بد منه لإثبات الجدارة وحق الأهلية » (26)

إن البطل هو الأسطوري، أما في العالم والظلام الخوف من العمة التي يمثلها الثعبان،
 «السراخ» من البطل والثعبان هو هي العمة، سرخ من البور والطامة (سراخ البنى)
 «والثعبان صمد من اصناف العنات الذي ذكر لها ان حالته مائى اسم» وهي
 المتولوحها برمز العمة الى الشر. ويسمى العرب العمة شطابا.

يعتمد عدد من الشعوب أن العمة بعد شكل حبة لصاح النساء.

إن المرأة هي الحكاية الشعبية المغربية تحيل عندما تشرب بيض الثعبان التي
 تصفه الروحة لأحب روحها هي حرة الماء، و يتزامن هذا الشرب مع حلول ظلام
 الليل، وهو فعل يحدث دون وعى من الصناد التي تحس أن بطنها بدأ ينتفخ رويدا رويدا،
 إلى أن يدرك أحوها الأمر بانعاز من روحه، فيطن أنها قد حبلى سفاحا، فيعاقبها
 ويطردها من البيت فسيه في العانة إلى أن يأتي رجل يخلصها من حملها بأن يطلعها
 ملعا سمعش و نذهب مسرعة بانحاء الوادي لشرب، فتقذف ما ببطنها هناك، و لسنا
 نريد هنا أن نحيط بالدلالات العميقة لهذه الحكاية، وإنما فقط لنشير أن الاعتقاد بأن
 الثعبان يباشر النساء مستمر في الحكاية الشعبية المغربية ففي حكاية مغربية أخرى
 تتزوج المرأة ثعبانا، فتحب منه وتنجب منه ابنا، و يحاول الثعبان بمساعدة الأم أن
 يقتل الحال فيخلص الحبي الذي يمتلك مثل أبيه القدرة على التحول إلى ثعبان و ينضث
 السم مثله حاله و يقتل أباه و أمه و نلاحظ أن هذه الحكاية تختزل القولة الشعبية التي
 تقول: «الحنش ما يولد غير ما طول منو».

و هكذا يحل الثعبان مرتبطا دائما وبحكم طبيعته بالشر والاعتداء على البشر. لذلك
 نجد البطل يقضي عليه ليخلص مشروعه البطولي من الابتلاع الذي يرمز إليه الثعبان،
 وهي حكاية أخرى يمنع الثعبان الأميرة من الزواج بغيره، فيسكن جسدها ويتسلل منه ليقتل
 كل شاب يتقدم للزواج منها إلى أن يأتي البطل فيقتله و يخلص جسد الأميرة من الثعبان.
 ولا شك أن هذه الصور المنتشرة في حكاياتنا الشعبية المغربية راجعة إلى اعتقادات
 قديمة يشترك فيها المغاربة وغيرهم من الشعوب.

كما تتغذى هذه الحكايات الشعبية بالاعتقادات المنتشرة في المجتمع المغربي
 والعربي منذ القديم: كسكن الجن في الأجساد الحية، سواء كانت بشرية أو حيوانية
 وانتقالها من جسد إلى آخر.

وقد اعتقد المغاربة منذ القديم بأن الجن يدخل أرواح بعض الحيوانات كالكلب خاصة الكلب الأسود، والقنمذ، والعنزة، والأرنب والثعبان ..

فالثعبان في حكاية "رازا بنت المنصور" جن شرير، أما الحية فتتحول إلى حنية خيرة تساعد البطل على تحقيق كل أغراضه. والعنزة في حكاية أخرى تتحول إلى غولة تحاول أكل الأب وامرأة الأب وتتحول إلى غولة. ترغب في افتراس الأبناء .

إن حكايات الحن المترددة بكثرة في السرود الشعبية المغربية، تجد لها سندا قويا في الأسطورة العربية وتقول الأسطورة أن الحن هم سكان الأرض قبل النوع البشري ..

كما أنهم صنموا الحن إلى صنفين : فالحن الخالص لا يأكلون ولا يشربون ولا يتوالدون . والحن الوحشي كالسعالى والفيلان. يأكلون ويشربون ويتناكحون وميزتهم التغول والتلون⁽²⁸⁾

وكثيرا ما نصادف هذه الكائنات الخارقة في حكاياتنا الشعبية، وهي تأهل الغابات الموحشة، والبحار ومحاري المياه، وهي تعترض طريق الصبية الضائعين لتسجنهم في أقفاص. أو لتقديم لهم طعاما سحرى يساعد على سمنهم والتهامهم .

ولعل الفيلان هي أكثر هذه الكائنات حضورا، وهي تذكرنا بالسيكلوبس في ملحمة الأوديسا اليونانية، وغالبا ما تتخذ شكلا أنثويا بشعا بحيث تضع ثدييها المتدليتين فوق كتفيها وتخلط حليبها للفتية الصغار حتى تستبقيهم عندها، إنها ساحرة ماهرة مفرسة تستعمل كل تقنيات الخداع لتخدع بمظهرها الحنون .

وفي حكاية "الفولة" يتيه الأطفال الصغار عن منزل أهلهم، فيقصدون بصيص ضوء في الغابة، وهناك يجدون الفولة التي سوف ترحب بهم وتسميهم بأبناء أخيها.

وبعد ذلك ستقوم بإطعامهم من كسكس محضر بحليب ثدييها، مخلوط - في بعض الأحيان - بمادة "سيكران" حتى يفقدوا وعيهم ... " و تيمة الطعام السحري الذي يأسر أكله متداولة بكثرة في الفولكلور العالمي .

وفي حكاية شعبية أخرى نجد الفول يتواجد بعين ماء ويمنع السكان من الاستفادة منها بشرط أن يأكل كل مرة فتاة جميلة من القرية ، إلى أن يقتله البطل قبل أن يفترس

الحيوان "، وهي أحياناً أخرى تعالج مباشرة بعض الأحداث أو المشاكل الاجتماعية أو تحول إلى وهائع تاريخية

إننا نسير من تحول الأساطير إلى حكايات شعبية كان يعتبر إرهاباً من إرهابات عقلنة الفكر العربي، إن البطل في الحكاية الشعبية بدأ يفقد تدريجياً أصله الأسطوري فالبطل شرع يتحول إلى شخصية عادية.

هكذا يبدأ مع الحكاية الشعبية. تأريج المجتمع بالتخلص تدريجياً من الأسطورة وبالتعبير عن المجهول الشعبي والمشاكل الاجتماعية التي يتحيط بها الشعب، وهذا لا يعني بطبيعة الحال أن الحكاية الشعبية قد تخلصت نهائياً من الأسطورة. بل في الحقيقة أنها قد أعادت توظيف صورها ورموزها.

وإذا كنا قد عرصنا للتشابهات الموجودة بين الأساطير والمعتقدات، وبين الحكاية الشعبية خاصة وأن كلا من الأسطورة والحكاية الشعبية تعتبر سروداً شعبية لها أصول موعلة في القدم رغم أننا ننطلق من أن حكاياتنا الشعبية هي امتداد للأساطير والمعتقدات الراسخة في الوعي الجمعي عبر عصور طويلة. إلا أنه رغم وجوه هذا التشابه، فإن مظاهر الاختلاف واردة...

فالزمن في الحكاية غير محدد، لأنها تتموضع خارج الزمن، وحدث الحكائي يمكن أن يتكرر هنا والآن، وشخصيات الحكاية يمكن أن تكون أي واحد سلطان - أب - زوجة أب ... دون أي حاجة إلى الاسم الشخصي.

ورغم ورود الاسم في الحكاية الشعبية فإنه ليس ضرورياً كما نجد في الأسطورة التي تحتفل بالأسماء وتخلدهم عبر التاريخ البشري، وتتموضع أعمالهم في زمن معين. "في الظاهر أن فضاء وزمان الحكاية والأسطورة يتعارضان، فهما غير خاضعين للتحديد في الحكاية، ومحددتين بشكل دقيق في الأسطورة..

إن الأسطورة تعبر عن حدث مفرد ووحيد، ينتج عنها كل شيء، وتكون نية الرمال الحاضر لأن وظيفتها تشكيل الحاضر والمستقبل. أما الحكاية فتحكي قصة لارمنية

تقع في نواح و الما قبل فلا تعدد لأحداث أو شخصيات ولا ترتبط بمرحلة تاريخية فهي قد وقعت في كل مكان وفي كل زمان . مما يجعل لها امدادات مستقبلة . إن أي شيء يمكن أن يقع في الحكاية الشعبية . فالأشجار والحجارة تبكي . والطيور تتكلم وترشد البطل إلى طريق الخلاص . والبطل يمتطي ظهر نسر . وفتاة تزوج حصانا يطير ويتحول إلى شاب وسيم . مما يجعل الحكاية قصاء لتعلي المتحيل الشعبي بصورة ورموزه .

ويشير كلاني : CLANET إلى . أن الحكاية محكي متحيل لا علاقة له بالاعتقاد .³ إننا لا نتفق كلية مع القول السابق لأنه إذا كان يصدق على الحكاية في العرب . فإنه لا يساير واقع الحكاية الشعبية المغربية لأنها في كثير من الأحيان ترتبط بالاعتقادات الدينية الشعبية ارتباطا عضويا . بل نجد أن الكثير من المواقف المنتشرة داخل الحكايات الشعبية المغربية لها ارتباط وثيق بالتصورات الدينية مثل العناية الإلهية التي تظلل البطل في الحكاية . ففي حكاية نصيصر - يساعد الملائكة الطفل المحتقر على الحصول على قوته . و في حكاية المرأة المقصوعة اليدين يهب الله المرأة مباشرة يدين ورجلين من قصة لئمنع ابنها الرضيع من السقوط في النار - لأنها توجهت إليه بالدعاء .

و عندما نجد في كثير من الحكايات الشعبية كلام الطيور . أو كلام الأشجار . فإن مثل هذه المظاهر ترتبط بمعتقدات قديمة أكثر من ارتباطها بالحكاية . ومن ثم نعتبر أن الحكاية الشعبية المغربية مرتبطة بجميع مكونات الثقافة الشعبية بما فيها المعتقدات والأساطير .

إلا أن المهيمن في الحكايات الشعبية هو عنصر التخيل فكل الفضاءات مفتوحة أمام البطل ليحقق إنجازاته . لا شيء منها يستحيل اختراقه سواء كان فضاء أرضيا أم سماويا . ولا كائن مهما بلغت قوته يمكن أن يثني البطل عن تحقيق مبتغاه .

فالبطل في الحكاية الشعبية المغربية يتبع غزاة ذات قرن فضي وآخر ذهبي ويهبط وراءها في البئر ليجد عالما آخر ودنيا أخرى . أو يمتطي ظهر نسر اشترط عليه أن يطعمه باللحم والدماء ليصل إلى قصر تحرسه الجن .

3 - CLANET (c) Imaginaire (s) et culture (s) : dans " imaginaire arabe et contes erotiques " Edgard Weber. ed larmattan . Paris 1990 . p: 3.

ويعد الأسطورة من الحكاية الشعبية لأنها في المجال الاجتماعي
المحكى الأسطوري .

« إن من بين الوظائف الأساسية للحكاية في الجماعة وتمكن الذات من الاندماج في
الجماعة المجال الثقافية الاجتماعية معينة » (11)

إن هدف الحكاية ووظيفتها ليست إعطيم النظام الدائم . فهذا وظيفته
الأسطوري أو الأساطير المؤسسة لأن الأسطورة هي المختصة في إقامة الميثاق
والمعاني التي تأسس ثقافة الجماعة معينة . فالأساطير تعبر عن تواتر المجال
لثقافة اجتماعية معينة .

والملاحظة من هذا المنظور فإن الحكاية الشعبية وسائط بين الأسطورة والاشكال
السردية المعاصرة . لأنها ذات أكثر توسعا من هذه الاشكال . لأنها ذات بعد كل
معرفه المجتمع . ونقوم بالأسطورة على المستوى التربوي والشرقي وهذا ما يفسر
حضور قصصه العجائب والعجائب في حكاياتها الشعبية . فهي كل حكاية يفسر بها سم غرائب
الشرير ومكافأه الخير . وكان الأمر يتعلق بتبرير وجود الباطل والعرف

أما المجال التربوي فهو حاصر لأن الحكاية الشعبية ذات دائما مظهر ليعمل هم
الواقع الاجتماعي . فهي تهدف إلى تمرير هذه القيم الاجتماعية إلى الناس . لذلك
تحدد هذا الطابع المؤسسي الذي لم يكن واضحا في الأسطورة .

إن هذه المقاربة بين الحكاية والمحكي الأسطوري تنهي بنا إلى اعتبار أن كلا
من الحكاية والمحكي الأسطوري يعطيان محالات مشتركة وتضمهما تقاطعات
ومظاهر متشابهة ...

إننا نجد في الحكاية الشعبية المفردة وعيا خاصا بضرورة متابعة التطور
الاجتماعي . وتعبيرا عن القيم الاجتماعية المحددة المقترن بتحول الأمة إلى
جماعات صغيرة .

« إن الأساطير والحكايات توحد جنبا إلى جنب في الحاصر لكننا نسلم بأن
الحكايات الشعبية تحيط ذكرى أساطير قديمة . مهجورة هي نفسها . فهما يستمران
ماهية مشتركة . لكن كل واحدة تعمل ذلك على طريقتهما » (12)

إننا نخلص من هذه المقارنة بين الحكاية الشعبية المغربية والأسطورة، إلى أن حكاياتنا الشعبية تمتع بشكل أو بآخر من الأساطير والمعتقدات الأخرى، لكنها تمزجها بعناصرها المختلفة، فتشوه وتضيع هذه الأساطير والمعتقدات فتفقداهما دلالتها المقدسة - وسنعود إلى هذا بتفصيل في الباب الثالث عندما نتحدث عن الصور والرموز في حكاياتنا الشعبية .

وسبب ذلك أنها لا تحافظ على الأسماء التي تؤصل التجربة الأسطورية والصوفية وتجعل البطل شخصا عاديا منتما إلى كل الناس، وبذلك فالحكاية تحول البطولة من السماء إلى الأرض، من المقدس إلى الدنيوي، رغم أنها لا تتخلص نهائيا من بعض تجليات المعتقدات والأساطير.

وهكذا فإن الأساطير والكرامات التي كانت منتشرة في المجتمع المغربي منذ القديم سواء كانت وافدة أم أصلية، عندما تفقد أسماء شخصياتها وارتباطها بزمان ومكان محددين، تتحول إلى مجرد حكاية شعبية ترتبط أكثر بالتجربة الإنسانية وبسيرورة واقع الحياة.

هكذا تتخلص الحكاية الشعبية تدريجيا من برائن الأسطورة والاعتقاد لتتساق بحرية في بناء عوالمها الجميلة، غير عابئة، وحتى وإن أخذت أو استعارت بعض عناصر الأسطورة أو الكرامة إنها لا تتحدث عن شخص مقدس، ولا تتحدث عن خلق، فبطل الحكاية طفل مندهش أمام العوالم الجميلة التي تتفتح له على مصراعيها ...

فمن سيؤاخذ هذا الطفل صادقا إن قام بفتح غرفة محرمة، من سيجرمه إذا لم يتبع نصائح الراشدين وأطلق العنان لحب الاستطلاع؟

من سيلومه إن امتطى ظهر نسر، أو إن منحه عفريت ما صندوقا من الذهب، أو تكلمت شجرة لتعطيه أوراقا تعالجه من مرضه أو أن هو شافى أميرة فتزوجها، أو إن منحته اللبوة حليبها في جلد ابنها أو وهبه سلطان ما نصف مملكته، أو أن أخذ الماء بين جبلين في رمشة عين؟

ومن سيكذبه إن قتل "غولا" أو احتال على "غولة" فأخذ كل ما تملك، أو خلص أميرة من عفريت شديد فتزوجها، لا أحد سيكذبه ما دام لم يدع في وقت ما أنه يتحدث بلسان الحقيقة.

وقد يصدق البعض ذلك لأنهم لازالوا يعتقدون بأن ما حدث في الأساطير والمعتقدات قد يحدث مرة أخرى..

الفصل الثالث

الحكاية الشعبية المغربية والحلم

هل يمكن اعتبار الحكاية الشعبية بما تحمل من عوالم متخيلة حلما جماعيا وما هي العلائق المحتملة التي تجمع بين حكاياتنا الشعبية وبين أحلامنا الأكثر عمقا ؟ إن الجواب على هذه الأسئلة سيؤدي بنا الى الحديث عن الحلم وعن لغته الرمزية. وخاصة عن وضعية الحلم في المجتمعات التقليدية عندما كان الإنسان يصدق بسرعة ما يراه في أحلامه ، وكأنه يعيش الواقع من جديد .

طبيعة الحلم

« إن الأحلام تفهم على أنها تحقيق هلامي لرغبات لا معقولة، وعلى الأخص رغبات جنسية مردها إلى الطفولة المبكرة والتي لم تتحول تحولا تاما إلى تكوين ردود فعل واستجابات أو إلى تطهيرات وصقل، وتظهر هذه الرغبة محققة كما هو الحال في النوم...»⁽³³⁾

وإذا كان الحلم في نظر فرويد مجالا لتمظهر الرغبات المكبوتة في الواقع ومنذ الطفولة، فإن هذه الرغبات لا تتحقق بشكل واضح وجلي وذلك «لأن الرقيب الأخلاقي لا يغمض جفنه في نومنا إلا نصف إغماضة.. فإن كانت وظيفة الحلم هي أن يكون حارس نومنا فيجب أن تكون الرغبات اللاعقلانية الظاهرة في الحلم على غاية من التخفي والتنكر بحيث تخدع الرقيب»⁽³⁴⁾.

ومن ثم يمكن - في نظر فرويد - « تفسير استعمال الرموز داخل الحلم بكون هذه اللغة الرمزية لا تعبر إلا عن بعض الرغبات البدائية الغريزية »⁽³⁵⁾.

33 - فروم (!) «الحكايات والأساطير والأحلام» ترجمة صلاح حاتم ، ط1 ، دار الحوار ، 1990 ، ص 58.

34 - نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة .

35 - نفس المرجع السابق ، ص 59.

ومن ثم يمكن أن نستنتج أن اللغة الرمزية المستعملة في الحلم هي رد فعل على سلطة الرفاهة الاجتماعية والأخلاقية السائدة على مستوى الواقع .

فأحلامنا إذن من هذا المنظور استجابة لاشعورية لكل المثيرات المألوفة التي تلقاها في الواقع. وإذا كانت مضامين الأحلام ترتبط أكثر بمرحلة الطفولة ، فلأنها مرحلة الاحتزان ومرحلة التقاط الزامات الواقع وإكراهاته التي تتخذ في بعض الأحيان طابعا لا عقلانيا حيث لا يشغل الكبار أنفسهم في هذه المرحلة بتبرير سلوكيات معينة لصغارهم .

إن ما يفرض بالقوة والعنف وبدون إقناع هو في نظرنا غذاء لهذه الاستيهامات التي تظهر في كل من الحكايات والأحلام. وهو ما يحفز هذه اللغة الرمزية التي تلهم تعبير بها الإنسان عبر تاريخه الطويل مع كل عوامل الضغط والإكراه.

ولعل هذا المثال الذي ساقه إريك فروم في كتابه الذي سبقت الإشارة إليه خير دليل على ما نقول :

« أن رجلا يعمل تحت إمرة رئيس مستبد متسلط قد يشعر نتيجة ذلك بحوف مضطرب لأنه كان يخاف أباه وهو طفل، وينتقده رئيسه ذات يوم لأمر ما ، وفي الليلة التي أعقبت ذلك اليوم يرى كابوسا، ويرى فيه شكلا هو مزيج من أبيه ورئيسه يحاول أن يقتله .. »

وهكذا فإن ما ترسخ في قرارة نفس الإنسان وهو طفل، قد يجد في الواقع اللاحق ما يعززه ويقويه، فيتمظهر في الأحلام على شكل رموز يصعب في بعض الأحيان تأويلها بإرجاعها إلى حادثة معينة نظرا للقدر الكبير من الترميز والتكثيف الذي تتوفر عليه .

إننا نرى أن الحلم ينطلق من وظيفة أساسية تعبر عن حاجات حياتية ملحة وهي تحقيق التوازن النفسي للإنسان، إن فيه إعادة ترتيب للعلائق التي تجمع بين شعورا ووعينا ورغباتنا اللاواعية ..

وهنا يلتقي الحلم مع الحكاية الشعبية التي هي بدورها مجال لتمظهر رغباتنا الطفولية اللاعقلانية، بنفس اللغة التي يستعملها الحلم مما يجعلنا نرى في الحكاية الشعبية أفقا يستوعب أحلامنا الجمعية والفردية.

وليس هناك مجال أقرب إلى الأساطير والحكايات من الحلم. لأنه أولا وقبل كل شيء يستعمل نفس اللغة الرمزية التي يصنع وتحدث وراءها حنايف حاسه، ويصنع من المباشرة والنقير. وحين يحلل فرويد الأساطير والحكايات يلزم بالمبدأ نفسه. كما هو الحال في تفسيره للأحلام. فالتعبير بالرموز، على نحو ما يحده في الأساطير هو. في رأي فرويد، ارتداد وكوص إلى مراحل مبكرة من مراحل التطور الإنساني

« ففي الأسطورة يتم التعبير عن هذا الإشباع الليبيد المبكر والمكبوت الآن وهي يومنا هذا بواسطة إشبعات بديلة تمكن الإنسان من أن يقصر إشباع رغبات غريزية على مملكة الخيال ».⁽³⁷⁾

لذلك يمكننا أن نرى في حكاياتنا الشعبية محاولة لإشباع حاجتنا الأولية بحلق هذه العوالم المتخيلة التي تفتح أمامنا إمكانية تحقيق مختلف رغباتنا الملحة التي لم نستطع تحقيقها في الحياة اليومية.

« يرى يونغ YUNG وسيلبرير أن كل حلم يمثل رغبات من الماضي، لكنه يتجه أيضا إلى الحاضر ويدل على أهداف العالم وطموحاته.

ويعتبر فرويد أن الصوت الذي يتكلم في أحلامنا ليس صوتنا نحن، وإنما هو آت من مصدر يتسامى بنا ... ففي نومنا كثيرا ما نكون أبلغ حكمة وأكثر عفة واستقامة مما نحن عليه في اليقظة .. ووصل يونغ إلى استنتاج آخر فيما يخص الأحلام فاعتبر أن العقد اللاواعية هي أصول الأحلام ».⁽³⁸⁾

إننا نحلم باستمرار في نظر يونغ - لأن الحلم و التخيل ضرورتان نفسيتان لتجاوز نقص الواقع -، لكننا ننسى أحلامنا تحت ضغوط مختلفة، و الصراع الذي يمثله الحلم على الصعيد الفردي قد يعكس صراعا إنسانيا عاما حيث تتخذ الحوافز الحلمية طابعا عاما، فتجدها تتشابه وتتناظر في الحكايات الشعبية والأساطير والأحلام. « وقد سمى يونغ هذه الحوافز الحلمية نماذج أصلية وسمى اللا شعور الذي نفترف منه اللا شعور الجمعي ».⁽³⁹⁾

³⁷ - نفس المرجع السابق، ص 75

³⁸ - نفس المرجع السابق، نفس السابق

³⁹ - MARJAH (5) - dans « le rêve et les sociétés humaines » Gallimard 1967 p 129-130

ما يهمنا أكثر هو الأحلام الجمعية التي ينسبها كثير الحكايات الشعبية والتي يرمز بها
 ما يسمى باللا شعور الجمعي وهو ما يوضحه بويج (١٩٨٠) على كتابه "ما وراء الأوهام"

إن الطبع الاجتماعي الذي يدفع الناس إلى أن يتصرفوا ويفكروا كما يتطلب
 مجرى حياتهم الاجتماعية الهادئ الحالي من الصعوبات، ليس إلا صلة الوصل بين
 بنية المجتمع والأفكار.

وحلقة الوصل الأخرى هي الواقع لأن كل مجتمع يحدد أية أفكار وأحاسيس يحق لها
 أن تصل إلى الشعور وأنها يجب أن تبقى لا شعورية.

وكما أن هناك طبعا اجتماعيا هناك أيضا لا شعور اجتماعي. وأود أن أطلق على تلك
 المناطق، أي مناطق الكبت التي يمكن إيجادها عند معظم أفراد مجتمع من المجتمعات
 اسم اللا شعور الاجتماعي⁽⁴⁰⁾

إن المقولات السابقة عظيمة الأهمية، فهي تعني أن كلا من الحكايات والأساطير
 والأحلام تعترف من نفس المنبع وهو اللا شعور الجمعي الذي يعتبر محركا للنمادح
 والرموز والصور، والذي يحتوي على إمكانيات خارقة وقدرات لامثيل لها للتعبير عن
 رغبات الإنسان ومخاوفه.

إن الحلم مثله مثل الحكاية الشعبية هو عبارة عن تمظهر لهذا المتخيل الجمعي الذي
 عانق مشاكل الإنسان وطموحاته منذ فجر التاريخ، لذلك فإن أحلام الناس وحكاياتهم
 هي مخزن يضيح بالرموز التي تعبر بدون شك عن قضاياهم الوجودية، فليس عريبا إذن
 أن نجد تشابهات مهمة بين متون الأحلام ومتون الحكايات الشعبية تصل إلى درجة
 التداخل والتطابق في بعض الأحيان بين الحلم والحكاية.

كما يتخذ الحلم شكل حكاية، فهو سرد لأحداث وقعت في زمان ومكان معينين تظم
 شخصيات معينة، يتفرد فيها للعالم بمكان الراي أو المشارك أو البطل، لذلك فإن
 الأحلام قابلة للتحليل السردية الذي تخضع له الحكاية، مع الأخذ بعين الاعتبار هذا
 التنوع الهائل للبنية السردية في الحلم الناتج عن تنوع الأحلام وتعرضها للبئر الخارج
 عن النسيان ومقاومة الشعور.

ويمكن النظر إلى الحكاية الشعبية كعلم جماعي لأنه غالباً ما يعبر عن رغبات ومحاولات جماعة مسدودة. وتحلل الرموز والصور التي تولدت المتخيل الحكائي كسبل ثابتة هذه المسألة. وهذا ما سنطرحه في الباب الأخير من هذه الأطروحة.

وما يؤكد هذه القرابة بين العلم والحكاية هو ما نلحظه في كلام بونيفي الذي نتجسج المعنى بالنظر إلى العلم كمسرحية من أربعة مشاهد:

1- العرض وشخصياته ومكانه الزمني ومرحلة وجوده.

2- الحدث المخبر عنه أو الحكاية.

3- الحدث الذي يحقق التحول.

4- نمو العرض نحو النهاية أو الحل...⁽⁴¹⁾

ولا بد أن نشير إلى الأهمية الخاصة التي حظي بها العلم في علم النفس والتحليل النفسي الذي جمع بينه وبين الاستيهام، رغم أنه من الصعب التمييز بينهما. إلا أن هناك من يعتبر أن حلم النهار أو حلم اليقظة عبارة عن استيهام شعوري لكن فرويد يرى أن أحلام اليقظة تنقسم مع أحلام الليل الكثير من الخصائص الأساسية التي يستعرضها كالتالي:

- إن الاستيهامات مثلها مثل الأحلام هي تحقيقات للرغبة، وهي تركز بدورها على الإحساسات التي خلفتها أحداث وقعت في زمن الطفولة، وهي أيضاً مثل الأحلام تغال في رقابة اللا شعور.

لكن الاختلاف الطفيف بين الاستيهامات والأحلام هو اعتمادها أكثر على الرموز وعلى المنطق الجمعي وهذا ما يوفر لها انسجاماً أكبر.

أما عن ماهية الاستيهام فتجد أنه عبارة عن "... سيناريو" متخيل حيث تحضر الذات بطريقة أكثر أو أقل تحريفاً بواسطة السيرة الدفاعية لتحقيق رغبة ما، أو على الأجدل لتحقيق رغبة لا واعية.⁽⁴²⁾

أما جاك لاكان LACAN فيعتبر أن الاستيهام هو الرابط المتخيل للرغبة، ذلك الرابط الذي يضبطها ويعدلها، إنه النتاج المتخيل للرغبة غير المحققة.

41 - CAHEN (R) « la psychologie du rêve » dans le rêve et les sociétés humaines » p 45

42 - clanet © : op cit p: 10.

الحمد لله الذي جعل في كل شيء
دلالة على قدرته وكرمه
وآياته العظيمة

نحمدك يا الله يا ذا الجلال والإكرام

يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام يا ذا الجلال والإكرام

« إن ما هو مستحيل بالنسبة للعمل به داخل الحكاية، يفسر المادوية التي داخل

بها التجربة الحلمية مفاهيم الزمن والفضاء⁽⁴⁶⁾ »

فالبطل في الحكاية لا يرتبط بحدود الزمان والمكان، إنه يسبح في الماضي العام، لا
يخلق في السماء، و أن يحترق مساهبات عبر محدودته هي لحظة محسوسة.

وما يؤكد اختراق البعد الزماني والمكاني هي الحكاية هو حساب المفسرات، المصانف
والزمانية، ففي غالب الأحيان تعكس المحددات الجغرافية لسطوح أسماء أماكن عامة
(جبال - كهوف - غابات - أنهار - أودية - عيون ماء ...) تغييب محددات الزمن
الموصوعي في الحكاية لترتبط بالماضي المطلق وكأنها تعلق بخاصية الإنسان، كال
وليس بماضي جماعة معينة أو شعب معين، وكأنها حياة كل الناس دون النظر إلى
جنس أو عرق.

و لعل أهم شيء نستنتجه من الدلالة العميقة للغة الرمزية داخل هذه الحكايات
والأحلام هو أنها تعبر عن مواجهة نفسية مستمرة بين الإنسان ومصادر القلق اللاواعية
التي تجسدها الكائنات الخارقة المهددة للبشر: « أن صيحت ومواجهة اللا شعور ليست
أكثر سهولة من النزول إلى قعر بئر مظلم لقتل الثعبان وإيقاد الأمره⁽⁴⁷⁾ ».

إن المفامرات التي يقوم بها بطل الحكاية الشعبية هي الغابات الموحشة حيث
الغيلان المفترسة والكائنات المخيفة أو في الجبال العريضة، أو مطاردة الكائنات
النادرة التي دونها الموت أو الهلاك، قد ترمز إلى رحلة استبطانية داخل النفس، وهي
رحلة محفوفة بالمخاطر لأنها اختراق للمجهول، للرغبات الدفينة داخل أعماق النفس
والتي قد تأخذ شكل حيات تنساب من جحور وكهوف، أو غيلان موحشه بهم بانسلاخ
"الآليات الدفاعية للأنف"، أو شكل عفريت يأسر امرأة جميلة في سابع عمق لبئر مظلم.

وهذا يدفعنا إلى التساؤل: هل نجاح البطل في مسعاه بعد معاناة ومغامرة هو تحليل
للنفس وتطهير لها من كل القوى المعتمدة التي تهددها والمنزوية في أعماق اللا شعور ؟

وهذا ما يفسر استعمال الحكاية الشعبية لعلاج بعض الأمراض النفسية عن طريق
السيرورة التطهيرية التي تمارسها داخل الوعي.

46 - op cit p : 79.

47 - op cit p: 80.

من بعد العلاجي لبعض الأمراض النفسية كإطلاق و الاكتئاب و ... فهي من
المتلقي فيما يشبه الحلم . و تروده براحة نفسية و بقدرة خاصة على الأحداث من
الواقع لذلك اعتبرها البعض دواء و ترياقا للروح :

«الحكاية مثل الحلم عامل علاج فهي قادرة على إحداث التحولات النفسية و تصحيح
احتلالات دفاع الأنا... لذلك فإنها تعتبر علاجا للأمراض القرن العشرين» (١)

و الحكاية الشعبية تهدف فيما تهدف إليه تحقيق التوازن النفسي للإنسان من
طريق تطهير المتخيل من رموز الشر و الخوف بتحقيق كل الرغبات الخفية المتدفقة
في أعماق الإنسان .

و ما يهم في الحكاية الشعبية هو استجماع القوى الحسية التي تملكها أدت حين
تتعلب على مختلف القوى المعتمدة التي ترمز إلى الرغبات و العرائر المحظومة التي تعبر
اللاشعور الفردي و الجماعي .

فلا يكون أمام البطل سوى قتل الثعبان و السيطرة عليه نهائيا خوفا من أن يفسد
مرة أخرى ليهدد النظام المجسد في المدينة التي يمنع عنها الماء .

و تخليص البطل للأميرة المهددة بابتلاع الثعبان يرمز - كما يقول - دينيس بويس
إلى تخليص الروح من الرغبات الفريزية اللاشعورية .

و هذا الإنجاز الأساسي في الحكاية الشعبية يتطلب من البطل الكثير من التصعبات
ليصل إلى مبتغاه، فهو ملزم بأن يكون طيبا، شجاعا مستقيما و متواضعا . فالإبحار
الصعب الذي سيقدم عليه يلزمه أن يختبر نفسه وأن يجرب أناه... لأن عملية تخليص
الروح من العوامل اللاشعورية التي يرمز إليها الثعبان، لا تتم إلا باستبطان الذات، أي
القيام برحلة نحو الداخل للسيطرة على كل التظاهرات اللاواعية، عن طريق اكتشاف
القدرات الخفية في النفس التي تتكشف لمن اتبع طريق الخير و الحق و ابتعد عن طاعة
الفرائز، و ما كثرة الواهبين و القوى الخفية التي تساعد البطل على تحقيق إنجازاته
إلا رموز للقوى الخيرة الدفينة الموجودة في أعماق الإنسان. قوى نعدس و نجبره
والذكاء و المعرفة .

إن الخطاب الأخلاقي واضح في حكاياتنا الشعبية التي تقوم على ثنائيات تمحصل الوجود إلى: الخير - المكافأة و الشر - العقاب.

وانعكاس هذا الخطاب الأخلاقي على التنشئة الاجتماعية و النفسية للطفل واضح جدا. والحكاية تنقل القيم الجماعية إلى الناشئة. كما تدعو إلى استبطان أعماق النفس لتطهيرها من الشهوات و الأنانية. لأنها تعتبر أن السعادة الحقيقية لا تتم إلا عن طريق السيطرة على الفرائز وتحرير النفس منها .

وحتى نوضح العلاقة بين الاستيهام والحكاية الشعبية، نشير إلى أن الاستيهامات، التي تشبه الأحلام في كونها تحقيق لرغبة، هي أكثر وضوحا في الحكايات، وأن المتداول منها يرتبط بالطفولة الأولى و خاصة الرغبات الجنسية الطفلية، ونذكر من هذه الاستيهامات التي تتمظهر داخل الحكاية الشعبية ⁴⁹ :

1- الرجوع إلى بطن الأم:

ويرمز له النزول أو السقوط في بئر أو فقدان الوعي ليتم الاستيقاظ في أرض معطاء خصبة، و هذا الاستيهام لا ينحصر على الحكاية الشعبية فقط بل يشمل أيضا بعض الطقوس التي تتخذ شكل موت رمزي .

2- استيهام تحطيم الجسد :

و يرتبط بالمرحلة الشفوية في الطفولة الأولى التي تتخذ صور الابتلاع و الافتراس ومن ثم كثرة صور الفيلان التي تتخذ أشكالا بشرية ذكورية وأنثوية و تتخذ صفة (عمه، خالة، عم) و تهدد البطل بالأكل و الافتراس ...

وقد يرتبط هذا الاستيهام بالجوع أو قلق الخصاء الذي يكون في الطفولة، والذي يفسر هذا الخوف من أن يؤكل الطفل و يلتهم - في حكاياتنا الشعبية - من طرف كائنات أكبر منه كالغولة التي ترمز إلى الأم الشريرة :

« فالغولة في حكاية "حديدان" تتخذ صورة نسائية تفترس كل الإخوة وتهدد حديدان بدوره فتطارده و تأسره... ».

(و المرأة - الزوجة الثانية - تتحول إلى غولة في الليل و تأكل الأب) .

والثعبان يسأل البطل أن يزوع عن طريقه و إلا " يجعل لحمه في سعمه ودمه

في جفمة"

ويرافق عملية الاتهام هاته طقوس احتفالية، فالقولة عندما تريد التهام - حماس - تستسلم لطقوس احتمالية من الرقص و الغناء قبل أن تحهر عليه، وهي حكاية شعبية أخرى تطارد العولة المتيات الصغيرات لأكلهن و التهامهن .

وهذا يؤدي بنا إلى صورة الأم الممتلسة التي تأكل أولادها وتحضرها صور الأم الشريرة التي سبقت الإشارة إليها .

3 - استيهام الطعام :

إن الصدمة التي يحلقها الطعام عند الطمل الصغير تؤدي إلى صور الأم الشريرة التي تصد الطفل وتمنع عنه الطعام، وهذه الصورة هي أصل الأبطال المهجورين في العابة. وهذا الاستيهام قد يؤدي بالإنسان إلى الارتداد إلى « المرحلة الفمية » .

والأم الشريرة في الحكاية الشعبية قد تتطلب صورة بديلة - صورة الأم الطيبة فالبنات التي يهجرها أبوها في الغابة ترصعها الغزالة وتربها وتحنو عليها ..

وقد تكون روجة الأب خير من يمثل الأم الشريرة في حكاياتنا الشعبية، فهي كثيرا ما تدفع الأب إلى ترك أولاده في الغابة الموحشة ليواجهوا محسирهم المعتم، لكنهم غالبا ما يستطيعون شق طريقهم والتغلب على الصعوبات ليصلوا إلى مرحلة النضج .

4 - استيهام الولادة :

ففي الحكاية الشعبية تتمظهر التفسيرات الطفولية لمسألة الولادة و الانجاب « إن الحكاية مثل الحلم تحافظ على علائق وثيقة مع الجنس الطفولي ... »¹

لذلك تحاول الحكاية توضيح ذلك بالإجابة على سؤال يطرحه الطفل بشكل طمولي وهو: هل انتفاخ بطن الأم هو نتيجة أكلها (لطعام سحري) ؟

ونجد الجواب على ذلك - في حكاياتنا الشعبية - مطابقا للسؤال السابق، ففي حكاية " فيلة " تأكل الأم فولة صغيرة فتنجب طفلا صغيرا قدر الفولة .

وفي حكاية " نصيصر " تأكل الأم نصف تفاحة فتنجب نصف ولد وتسميه " نصيصر "

وفي حكاية أخرى يأكل الرجل رمانة زوجته السحرية فيحصل من فحده . . . بنتا باهرة الجمال .

إن مسألة الإنجاب في نظر حكاياتنا الشعبية ترتبط بالأكل وبالطعام السحري الذي يرتبط بوهب سماوي، لأنه يعتبر مصاحباً بأمنية ...

إن الإنجاب يكون عن طريق الفم . فالأم إذاً تأكل أطعمتها لتنجبهم من حديد مثل الأرض - وهذا ما يؤدي بنا إلى صور عديدة عن الأم التي تفترس وليدها في العديد من حكاياتنا الشعبية ...

بل تختلط صور الولادة (كخروج من البطن) بالموت (كدخول اليه) فالأشخاص لا يموتون وإنما يبتلعون لذلك يمكن استردادهم وذلك بفتح البطن التي أسروا فيها . ففي حكاية متداولة تحت اسم " معزة ومعيززة " تقوم العنزة باسترداد ابنائها الذين افترسهم الدئ وذلك عن طريق بقر بطنه بقرونها الحادة ...

ونستنتج مما طرحناه أن حكاياتنا الشعبية لا تقدم إجابات واقعية وموضوعية للأسئلة الجنسية التي يطرحها الأطفال ..

5 - استيهام المشهد البدائي :

و هو الاستيهام الذي قد يشكل أصل الغرفة المحرمة أو المكان المحرم دحوه في حكاياتنا الشعبية، والذي تتغذى صورته من الإكراهات التي يخضع لها الطفل في طفولته الأولى من اجتناب الاهتمام بأعضائه الجنسية . و الغرفة المحرمة هي الحكاية هي رمز لتلك الموضوعات التي لا يجوز للطفل الصغير التعرض لها وإلا وقع تحت طائلة العقاب.

إن هذه الاستيهامات^(١) المذكورة أعلاه بطبيعة الحال، وإن كانت تظهر على أنها ذات طابع كوني فإن أهمية وهيمنة كل استيهام تختلف حسب خصوصية كل مجتمع وكل ثقافة، لذلك ينبغي البحث في طبيعة استيهاماتنا الجمعية كما تظهر في حكاياتنا الشعبية المفريية .

إن كلا من الحلم والاستيهام و الحكاية الشعبية يعبر عن طبيعة المتخيل الذي يستطيع أن نميز داخله بين الأشكال الفردية و الأشكال الجماعية التي تتداخل فيما بينها .

ان المدخل الملاحظ من الحلم والحكاية الشعبية يجعلنا ندرك ان كلاهما يساهم
في الماء الصّور على الآخر: فمرية الحكاية اذن تابعة من رتبة العالم. كما ان دلالته
رموز الحلم توضحها الحكاية، هذا بالإضافة إلى أن مصموم العالم يحثنا في حير من
الأحيان حوافز الحكاية الشعبية.

فالواهب الكثير الحصور في الحكاية الشعبية يمتلئ أيضا في الأحلام للحلم
العالم في يومه شيئا ما، وكذلك بالنسبة للمعتدي، والبطل اللذان يتمثلان في حلمه
وفي الحكاية.

ففي كثير من الأحيان يلعب فيه العالم دور البطولة فيحياه المعتدي.

وهذا التشابه يدفعنا إلى طرح السؤال التالي ما الفرق بين واهب يدال البطل على كثير
في حكاياتنا الشعبية وبين شيخ يترأى للعالم ليدله على كنز؟

لا شك أن ما يحدث في الحكاية يشبه كثيرا ما يحدث في الحلم وفي بعض الأحيان
نعين التداخل بينهما، كما في هذا الحلم:

« كان يعيش في القاهرة رجل غني جدا، لكن لكرمه الشديد فقد كل شيء غير
منزل أبيه ..

ومرة أخذته النوم تحت شجرة تين، فرأى رجلا مبللا يخرج من فمه قطعة ذهبية
ويقول له :

« إن رزقك في بلاد الفرس في أصفهان، ابحث عنه هناك »

و عندما استيقظ في الصباح شد الرحال إلى أصفهان التي وصلها بعد مشاق
كثيرة، وصادف وصوله هجوم مجموعة من اللصوص، فألقي القبض عليه - معهم
بعد أن أشبع ضربا حتى كاد أن يموت.. وعندما سأله صاحب الحرس عن سبب محيئه
إلى فارس، أخبره بالحقيقة مؤكدا أن الرزق الذي أخبر به في الحلم هو هذا الضرب
الذي ناله، فسخر صاحب الحرس من سذاجته قائلا له :

« لقد حلمت ثلاث مرات ببیت في القاهرة فيه حديقة، وفي الحديقة شجرة تين
وقرب هذه الشجرة عين ماء وتحت النبع هناك كنز، لكني لم أعر أي انتباه لهذه

الأكاذيب، هناك الرجل أنه يتحدث عن الله في القاهرة، فعاد إلى بلاده، وعثر على الكنز وصار غنيا،⁽⁵²⁾

إن كلا الواهين يرشدان الحطل إلى كيفية الحصول على الكنز لكن يبقى الفرق هي أن الواهب هي الحكاية يعطي الكدر مباشرة للشخصية و دون وسيط كما نجد في الحلم الذي تتعدد فيه الوسائط.

و ذلك مرتبط بحسوبا لطبيعة الحلم حيث يعتمد البعض أن له علاقه بمعرفة الغيب، ولا بد أيضا من الإشارة إلى أن الحلم قد حظي باهتمام كبير في المجتمعات التقليدية لأنه كان يعتبر ذا مصدر سماوي.

فهو مستمد إما من الله أو من الشيطان. فالعلم يحرر الروح من الحسد ويجعلها ترقى إلى مستوى أعلى من مستويات الإدراك الحسي.

« هيبوقراط يقر أنه يمكن أن توحد تأثيرات إلهية في الأحلام التي تمكن من معرفة الأشياء المجهولة »⁽⁵⁴⁾

لذلك اقترن الحلم في القديم بالتنبؤ بالمستقبل، وارتبط بالواقع، وهذا ما جعل المعبرين و المفسرين للأحلام في الثقافة العربية الإسلامية يميزون بين الحلم والرؤيا.

إن ارتباط الحلم بالحقيقة و المستقبل كان وراء إنتاج الكثير من الحكايات التي اتخذت طابع استشراف الواقع و الكشف عن الظاهرة قبل حدوثها، مما أخرج الحلم من كونه عالم التهيؤات و الخيالات "أضغاث أحلام" إلى كونه مجالا للاتصال بما هو سماوي و متعال عن عالم البشر، ولعل أشهر حلم في الثقافة العربية الإسلامية هو حلم يوسف عليه السلام الذي ينذر بالمجاعة قبل وقوعها.

وهنا يفتح الحلم على مصراعيه أمام الظاهرة الدينية فتصير الرؤيا تمثلا لها وتحققا لها على مستوى الواقع. ففي حكاية شعبية مغربية تحت عنوان: « العاطي الله » رأى الرجل في حلمه سبعة صناير تسكب الماء فوقه هو و أصحابه، ستة منها تسكب الماء بغزارة فوق رؤوس أصحابه والذي يوجد مباشرة فوق رأسه يطرح مجرد قطرات.

52 - CAILLIOT (R). « Prestiges du reve » dans « le reve et les sociétés humaines » p 36-37.

53 - FREUD (S) « sur le reve » Gallimard Paris 1988 p 45

54 - MILLER (A) « le reve dans l'ancienne Grèce » dans « le reve et les sociétés humaines » p 294

7
فيسبقت الرجل من نومه قائلا :

« اللي عطاه الله شمناه » و بالمعل سيكون ما تلي من الحكاية محدد تحسب لها يحدث في الحلم الذي ذكر في البداية .

لقد حظيت الحكاية الشعبية بدورها باهتمام كبير في المجتمعات القديمة ولم تنمض في يوم من الأيام عن الاعتقادات والطقوس والأحلام والأساطير . بل كثيرا ما استمدت منها وحوودها . وشاظرتها نفس الرموز والصور ، وقامت بنفس وظيفه ترميز الواقع ، ومسرحة الأحلام والمخاوف ، ونقلها وتحويلها إلى فضاءات متخيلة تحل فيها جميع المشاكل .

إن طموحة الجنس البشري كانت قادرة على صياغة أجوبة متخيلة لجميع القضايا الوجودية التي كانت تشغل بال الناس لذلك صاغت قدر الإمكان هذا العالم المتخيل العجيب التي عبرت عنه الأحلام الجمعية والأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية من خلال صورها ورموزها .

ولعل ما سيوضح علاقة الحكاية الشعبية والحلم هو الرجوع إلى تأمل ما توفر عندنا من حكايات شعبية مغربية .

فحكاياتنا الشعبية هي أساسا تحقيق لأحلام جمعية تتلخص في الرغبة في العيش في محيط آمن ، ينعدم فيه الشر ، والجوع ، وتتوفر فيه كل الحاجيات والمتطلبات .

إن الحكاية الشعبية هي متنفس للإنسان الشعبي الذي يريد الخلاص من وضعية البؤس ، لذلك تسود فيها هذه الأجواء الحالمة التي تنفذ به إلى عالم المتخيل والعجائبي .

إن الجولات التي يقوم بها أبطال حكاياتنا الشعبية تشبه جولات الحالم وهو يخترق حدود الزمان والمكان ، وينجز الأعمال المستحيلة في الواقع .

تنفتح الحكاية إذن على فضاءات الحلم وأحداثه وحتى على كائنات الحلم التي تتخصص بكونها متناهية القدرة على تحقيق الأحلام وتجسيد المخاوف .

إن النهاية السعيدة في الحكاية الشعبية تجعلها قائمة بنيويا على تحقيق الأحلام . فالبطل في النهاية يستطيع القضاء على الشر الذي يتجسد على شكل غيلان أو ذئاب أو عفاريت ووحوش... ويتزوج الأميرة أو يحصل على الكنوز أو الملك .

والقضاء على رموز الشر المحتملة التي تحول بين البطل وتحقيق رغباته التي تتعد طامعا شرعيا، هو من أهم القصايا في الحكاية الشعبية.

والطفل الضعيف يستطيع القضاء على العولة بعيله ودكائه ويحولها من كائن قوي محيف إلى كائن غبي ينخدع بسرعة. فحديدان يستطيع أن يخدع العولة فيذبح ابنتها ويتنكر في حلدها ويطعمها من طعام مهين من لحمها، ويقتل الفولة في النهاية بالحديد والنار.⁽⁵⁵⁾

وفي حكاية أخرى تحت عنوان "نصيص" يحتال البطل الصغير الحجم على الفولة فيسلبها كل ما تملك ليحبسها في صندوق ويرميها في النار.⁽⁵⁶⁾

و بطل الحكاية يستطيع أن يقضي على كل من يمثل الشر، ويحقق أحلاما يمكن نعتها بالجماعية. كالشبع والاعتناء و الزواج بامرأة جميلة، أو زواج البطلة بسultan أو أمير، فأطفال المرأة - التي تحولت إلى بقرة وذبحت بفعل سحر ضررتها - يجمعون عظامها ويدفنونها. فتنبت منها شجرة وارفة مليئة بأنواع الفاكهة تؤمن لهم الطعام، وفي حكاية مشابهة يعثر اليتامى على حفرتين حفرة مليئة بالسمن، و أخرى مليئة بالعسل، فيأكلون حتى الشبع في حين يموت أبناء المرأة الظالمة.

ولاشك أن وطيفة شجر و حفر الحكاية هاته هي نقل للمتلقي إلى فضاء الحلم حيث تتم الاستجابة لثقل عدم إشباع الحاجيات الأولية: كالحاجة إلى الطعام.

وقد يحصل البطل مباشرة على الطعام عندما يتمظهر له ملاك يعطيه الطعام، أو جنية تهبه أنية تهيئ له الطعام عند الطلب.

إن الجوع يخيم على فضاءات الحكاية الشعبية. لذلك فإن الشخصيات هي في حركة مستمرة من الجوع حتى الامتلاء.

و سرعان ما تصل الشخصيات إلى حاجاتها من الطعام، لكن يكون عليها أن لا تتناوله رغم حاجتها الآنية إليه لأنه قد يكون سحريا.

في الحكاية الشعبية المغربية بحث مستمر عن الوفرة و الامتلاء، و رغبة في تحقيق الرغبات المختلفة التي تتدخل في تحقيقها القوى الغيبية، فالفقير يصير غنيا ويصير

⁵⁵ - د محمد فخر الدين، موسوعة الحكاية الشعبية المغربية، حكاية، حمو لحرمي، الراوية، لسدة برة 75 سنة، سدي رجال

⁵⁶ - د محمد فخر الدين، موسوعة الحكاية الشعبية المغربية، حكاية، نصيص، لروية فيحة 45 سنة، قلعة لسر حه

سلطاناً عظيماً و الخطار يحصل على كنز من الجني الذي يحرس الشعرة، و البنث
المصريه سبعة رماده يخرج الأسير و المراه المارة بحدودها العبد يهرب إلى أرواحهم
على الدب و عينه يدب الحمار بعد الأسير أباد حبسها عند ما يمشي على وجه
إس السلطان والاطمئنان الذي يركبهم أرواحهم بسبب الخوف في المارة الموحشة فيكون
ويحصلون على جميع أموال البطل الحاكم و الطفل الذي يسحر منه أرواحهم بعد من
حجمه الحسمير يدكأ حازق يستطيع أن يبعدهم من بطن الفوائد و الدب المسمى
تنجي أحوالها من العول و إس العم يستطيع أن يبعد أرواحه من العول ويخرجها

إن الحكاية الشعبية المصرية غنية جداً بهذه السرود التي تتحقق فيها الأمل
ويحتل بها بالوفرة ويحصى فيها البطل إنجازات لا يحصى إلا في دينا الأحلام
والخيال. فالبطل في حكاية "رازق بنت المنصور الداطمة سبع بحور على ظهر
النسر" تساعد حنية في إرشاده إلى الطريقة التي يستطيع بها إلى قصير
"الحارية" فيمتلئ ظهر سر تشتد عليه أن تطعمه سبعة قطع من اللحم وسبع
شربات من الدم. وعندما ينتهي ما عنده يصطر البطل أن تطعمه من لحمه
ويسقيه من دمه.

وحتى عندما يحصل إلى قصر رازق أو الحارية يحده محروسا بالكثير من الحرس
المسلحين وهم على شكل طيور. ويكون أمام البطل أن ينقل السر الحارس الذي
يمتلك المصاتيح. لكنه كلما رماد سهم. تبليه الأرض اسداء من ركبته حتى غيبته
حتى يستطيع أن يقتله ويأخذ المصاتيح ويدخل إلى قصر الحارية، ويحصل على السماح
السحري الذي طلبه السلطان

هناك تماثل بين هذه الحكاية وبين الحلم من خلال غرابة الأحداث ووفرة الرموز.
فليس هناك أية إشارة للزمان والمكان. والبطل يبتعد عن الواقع ليعرف في عالم
العجائب كما يتجلى في الكائنات الخارقة التي تؤثت الحكاية.

في الجني الذي يتحول إلى حصان ويطلب الزواج من البنث، و النسر الذي
ينقل البطل فوق سبعة بحور، هذا بالإضافة إلى القدرة الخارقة التي يروى بها بطل
الحكاية ليقوم بإنجازات مستحيلة على مستوى الواقع. فبعد أن ينقل الجني الذي
كان على شكل ثعبان، ويخلص الجنية منه يقتل العفريت الذي كان يحرس الماء
ويمنع أهل المدينة منه يقوم بطل الحكاية بالحصول على الطعام السحري الذي

يستفي السلطان من مرضه والذي دونه مهالك وأهوال وإحاز مهمات مستحيلة مثل البحث على :

- 1 - حليب اللبوة في جلد ابنتها .
 - 2 - الماء بين جبلين ينفثان وينفلقان في رمشة عين .
 - 3 - تفاح زازة بنت منصور القاطعة سبع بحور ...
- وفعلا يستطيع البطل أن يحقق هذه الإنجازات العجيبة فيشفي السلطان بواسطة تفاح الجازية ليتزوج الأميرة و يحصل على المملكة .

والحكاية الشعبية متعددة الأمثلة على غرابة المواقف والأحداث والفضاءات التي تؤثثها كائنات لا تتبع إلا من أحلام جمعية استطاعت أن تجسد الخوف والرغبة . وهذه الإنجازات التي يقوم بها بطل الحكاية الشعبية تشبه كثيرا الأجواء التي تنفتح أمام الحالم والمغامرات التي يقوم بها وهو يتجاوز ضعفه الجسدي، حيث يستطيع أن يرى نفسه يقوم بأعمال بعيدة عن الممكن .

فمن إذن يستعير أجواءه من الآخر - الحكاية أم الحلم - ؟

ثم من هو أسبق إلى الوجود في تاريخ البشر : هل هو الحلم أم الحكاية ؟
إنه من الصعب الجواب على هذا السؤال، لكن من المؤكد أن الحلم حكاية ترتبط بمتخيل الحالم، وأن الحكاية الشعبية هي حلم الشعوب والإنسانية جمعاء .

ولعل أهم ما يجمع بين الحلم والحكاية هو اعتمادهما على العناصر التالية :

- 1 - المسرحية : التي تعوض أمنية ما بصورة محققة وتحولها إلى وضعية.
- 2 - التكثيف : الذي يجمع حول عنصر واحد من الحكاية عناصر مختلفة من الواقع.
- 3 - الترميز : الذي يقوم بتمثيل موضوع الرغبة برموز تحقق نفس الوظيفة.
- 4 - النقل والتحويل : الذي يقوم بتحويل موضوع الرغبة إلى موضوع بديل⁽⁵⁷⁾.

إن هذه الدوافع النفسية تتحقق في الحلم وفي حكاياتنا الشعبية فالرغبة والخوف يتحولان إلى صور ملموسة نسبيا، إلى وضعيات وعلاقات (شخصيات - أحداث - حبكة ...)، فالخوف مثلا يتحول رمزيا إلى غول أو جنى أو عفريت أو ثعبان يطارد البطل في الحكاية أو في الحلم، والرغبة تتحول إلى الحصول على كنز، أو الزواج بالأميرة ... أما التكثيف

فيظهر هي الحكاية على شكل رمز أو صورة تختزن التعبير عن مشاكل وقضايا الواقع
كأنفوانة التي هي في الحقيقة تجسيد لجميع أشكال المخاوف.

أما الرمز هو واضح في الحلم والحكايات الشعبية بطور ليدسلها بعد ذلك
بحمل الواقع محجوبا وبعبدا عن الأدراك المباشر أنه المحدث عن معنى الخوف من
هذا المعنى المأصل في نفس الإنسان والذي لا يمكن للمباشرة إلا أن يفهمه
من ثرائه الدلالي. وهذا ما جعلنا نحار أمام فهم الكثير من الرموز في هذه
الشعبية المغربية.

فالحصار في الحكاية الشعبية: يقول للصاذ التي تطفمه أنه لا بد أن يتزوجها
وفعلا يتحول إلى رجل ويحطب الصاذ ويتزوجها ويشرط عليها أن لا تطرد وجهه شخص
شرطه. لكنها لا تستطيع أن تقاوم الرغبة في رؤيته. وعندما يحدث شئ بينه وبين
زوجته يطير راجعا إلى بلاده.

وفي حكاية هائلة نجد العول يحتطب هائلة ويسير بها بعيدا ويتزوج بها ويحب
منها ابنا. إلى أن يستردها ابن عمها من أسر العول وعندما ينحو بها من مطاردة العول
يبتلعها العراب ليرجعه فيما بعد عندما يضحى الأب بتور أسود لا علامة فيه.

لا شك أن هذه الرموز غنية بدلالاتها وتعبيرها عن المتخيل الشعبي. وهذا ما جعلنا
نفرد لها جزءا مهما من أطروحتنا.

أما التحويل فإنه وارد بشكل جلي في حكاياتنا الشعبية. لأنها لا تعبر بطريقة مباشرة
عن رغبات الإنسان...

ولعلنا وإن أكدنا على علاقة الحلم بالحكاية الشعبية، فإننا لا ننسى أن المقصد من
وراء ذلك هو تأكيد انفتاح الحكاية على المتخيل الشعبي بجميع مكوناته.

ونستخلص في ختام تحليلنا لعلاقة حكاياتنا الشعبية بالحلم والاستيهامات أن
الحكاية الشعبية المغربية هي أقرب إلى أن تكون حلم الإنسان المغربي من أن تكون
سردا لمجموعة من الوقائع التي شهدتها الناس وعاشوها في الواقع التاريخي.

إنها مرتبطة بالحلم الجماعي لأنها المعبر عن أحلام الجماعة واستيهاماتها
الذي اختزنته الذاكرة الشعبية أجيالا عديدة و عبرت عنه رمزيا في مختلف
إنتاجاتها الذهنية.

٥٤ حكاية: طير الحمام، حادثة ٧١ سنة ١٩٥٤

٥٥ حكاية: هائلة، جزء ٧٥ سنة ١٩٥٤

الفصل الرابع

محاولة للمساهمة في تجنيس

الحكاية الشعبية المغربية

الحكاية الشعبية المغربية ونظرية الأجناس السردية الشعبية

حتى نشغل على شكل من أشكال الأدب الشعبي السردية مثل الحكاية الشعبية المغربية، يحدد لنا الانطلاق من التوسع الاستعماري لهذا الشكل وعلاقته بمفهوم أدب كما هو متعارف عليه .

ويعود السبب في لحوثنا إلى البحث في أصول التسمية إلى التعارض الذي يقيمه الكثيرون بين أدب هصيح أو رسمي وأدب شعبي أو عامي، وإلى عياب نظرية منسجمة توسع الأدبي من غير الأدبي، وترسم الحدود إن وجدت بين أدب هصيح معترف به، وبين أدب شعبي يتعرض للكثير من التهميش. إننا وإن نؤكد أن الأدب الشعبي جزء لا يتجزأ مما نطلق عليه أدبا، فإننا لا نعثر على تعريف ثابت و متفق عليه للأدب .

وهذا ما يذهب إليه تودوروف عندما يؤكد:

« أننا لم نكون بعد تاريخ هذا المفهوم ... وأن هناك الكثير من الخلط بين الأدبي واللا أدبي ... لكن هذا التحصيص لن يمنعنا من أن نسوق بعض التعريفات للأدب يمكن اختزالها فيما يلي :

1 - إن الأدب أساسا عمل تخيلي ...

2 - إن الأدب نظام . عبارة عن لغة نسقية تجلب الانتباه إلى ذاتها ..

و الأدب - كما هو متعارف عليه - يشترط التخيل ويستعمل لغة تحمل غايتها في ذاتها، لذلك فإن اللغة الأدبية تختلف عن اللغة اليومية والعلمية في كونها نسقية وغائية.

وإذا ما نظرنا إلى العلاقة الشفاهية من هذا المبدأ نجد أنها لا تعبر
بمحاول إعادة صياغة الوثائق المسجلة في سرود ولامات، بل هي محاولة
الإنسان الشعبي، مما يستعمل العلاقة الشفاهية لغة صالحة للاتصال والتواصل
بمسألة اللغة العائنة التي تتوصل بها الأدب الشعبي فمستحقا

وهكذا يتضح لنا عدم صحة الرأي الذي يستند أشكال الأدب الشعبي من حيث
الأدب، يدعى أنه يستعمل لغة عادية، وكأن اللغة العامة تعتمد لغة الزمر والجموع
والتشخيص والاستعارة، لذلك يعتمد أن الأصل في هذا الفن الإندولوجي أساسا، وهو
بالتقسيم المجتمع الإنساني منذ القديم إلى فئتين معارضة المصالح، هذه هي
الكتابة وتمجدها هيمنت على المجتمع وصارت الإندولوجيا السائدة، وهذه هي
الناس التي همشت ثقافتها لأنها تعتمد أساسا على التواصل الشفاهي

وحقيقة التناقض بين الأدب - العالم - كما هو معارف عليه في المجتمعات التي
اعتمدت الكتابة والأدب الشعبي في المجتمعات التي تعتمد الشفاهية، يعود أساسا
إلى التناقض بين صواب وتقاليد الثقافة الشفاهية وتقاليد وخصوصيات الكتابة
الكتابية، لا شك أن هذا التحول من الشفاهية إلى الكتابة قد عبر محرق التاريخ
الإنساني، وأشكال التواصل بين الناس.

«إن اكتشاف الكتابة لا يؤدي إلى تغير بسيط للوسائل، بل يصاحبه تحول ذهني
جوهري....»

و السمات الخاصة بالكتابة بالمقارنة مع الشفاهية هي: الموضوعة - الإخراج من
السياق - التثبيت و الانتشار - لذلك فهي تحول الأدب بطريقة عميقة...

و الكتابة بتميزها عن الشفاهية تؤدي إلى ظهور أجناس أدبية جديدة تقوم على
علاقات خاصة بين المنتج و المتلقي من خلال نقل التركيز من الأذن - السمع - إلى
العين - القراءة، كما أنها تقوم بالنسبة إلى كاتب بعينه مما لا نجده في الأدب الشعبي حيث
النتائج مجهولة المؤلف، كذلك تصور الأجناس الأدبية و تصنيف الخطابات و النصوص
يختلف بين الأدب المكتوب و الشفوي :

« إن عدم وضوح الفرق بين الأدبي واللا أدبي قد تركت المكان لصناعة الخطابات على اعتبار أن الأجناس الأدبية ليست إلا خيارا ضمن إمكانات الخطاب المصطلح عليها من طرف مجتمع معين ... »

إن طبيعة المجتمع له دور أساسي في صياغة أجناس الخطاب التي تحظى بالرواج داخله، إن أجناس الخطاب تأخذ مكانها من المادة اللسانية ومن الأيديولوجيا المحددة لها تاريخيا من طرف المجتمع .⁽⁶²⁾

« إن الأجناس تتواجد كمؤسسات لذلك فهي تستغل "كأفق استطار" من طرف القراء ، ونماذج للكتاب بالنسبة للكتاب »⁽⁶³⁾

ومن خلال كونها مؤسسات فإن هذه الأجناس تتواصل مع المجتمع ، لأن كل مجتمع يختار أجناسا ويغير أخرى حتى يعبر عن إيديولوجيته .

إن نظرية الأدب والأجناس الأدبية قد نشأت في إطار "الأدب النبيل" أو الأدب المكتوب أو النخبوي، ولم تهتم إلا قليلا بالأدب الشعبي المنتمي إلى الثقافة الشفاهية والذي يخص عامة الناس .

ولا نعرف سببا معقولا يجعل النظريات الأدبية تهمل الأدب الشعبي وأجناسه وتبعده من دائرة الأدبي. وهذا مما يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة : فهل الإنتاجات الشفاهية الشعبية لا تنتمي إلى الأدب لا من ناحية الشكل أو البناء، ولا من حيث الموضوعات والدلالة ، ولا من حيث الاستعمال أو الوظيفة الاجتماعية ؟

وهل هناك أدبان لا علاقة لأحدهما بالآخر : أدب فصيح و أدب شعبي ؟ وما العلاقة - إن وجدت - بين السرود الشعبية والسرود المنتمية إلى الأدب الفصيح ؟

إن هذه التساؤلات بالغة الأهمية فهي تؤكد النقص الملاحظ في التنظير للأجناس الأدبية وخاصة فيما يتعلق بتلك المنتمية للأدب الشعبي العربي :

62 - TODOROV (t) : « Les genres du discours » p 18.

63 - MOLINO (t) : « les genres du discours - les genres littéraires » poétique N° 93 - février 1993 - p24

لأدب الشعبي هو أصل الأدب المتعارف عليه كادب رسمي . لأن كما يقول
دير لاير من كتابه الحكاية الخرافية .

إن الأدب الشعبي الخالد يبدو إما المصدر الأصلي لكل أدب ، أما تلك الدعامات من
تتكر هذا المول ، أو لا توجد إدراكه فلا سند لها ، وهي لا تدرك سوى جانب من جوانب
الحياة الفنية . (64)

إن السمو التاريخي للأدب الشعبي قد أثر على نشأة الأدب المصنوع ، بنفس الطريقة
التي ساهمت بها الثقافة الشماهية في نشأة الثقافة الكتابية ، أو بنفس الشكل التي
ساهمت بها اللهجات في نشأة المصنوع لأن العالق الشعبي كثيرا ما يحدث بين
بعض الأدب المصنوع وببعض الأدب الشعبي ، فكثيرا ما يعيد الأدب المكتوب صياغة
النصوص الشماهية إما عن طريق أسلهاها أو تحديدها ، أو بلوينها بلونه الخاص عن
طريق إحصاع لغتها العامية لبنات المصنوع ..

كما أن النصوص الشماهية كثيرا ما تعيد استعمال بعض النصوص المكتوبة إما لأسلنتها
أو السحرية منها ، وإحصاعها لمنطقها الخاص بغية تحديدها وإغنائها رمزيا وداليا .

والملاحظ أنه ليست هناك قطيعة بين الأدب الفصيح أو الرفيع والأدب الشعبي ،
لأن كلاهما يؤثر بطريقة ما في الآخر ، رغم أن تأثير الأدب الشعبي في المصنوع هو أكثر
دلالة ، بل أن الثقافة الشعبية بأسرها قد تتحول إلى فن "رفيع" عن طريق تخصيصها
للتعبير عن فئة اجتماعية مصفرة :

« إن الثقافة الشعبية يمكن ظاهريا أن تتحول إلى فن "رفيع" بعمل نقدي بسيط هو
التخصيص » (65)

إلا أن المقابلة بين أدب "رفيع" معترف بأدبيته وجماليته ، وأدب عامي هو إنتاج أشخاص
لم يدخلوا المدارس ولم يحصلوا على شهادات ولم يكتبوا باللغة الفصيحة ، سحرنا إلى
أحكام بعيدة عن الموضوعية ، وما يمكن القول هو أن السرد الشعبي أسبق في الرمان من
الأشكال السردية الأخرى مثل القصة القصيرة والرواية التي ظهرت في الأدب العربي
بعد الاحتكاك بالغرب .

(64) - دير لاير (هـ) ، الحكاية الخرافية ، ص 4

لقد واكب السرد الشعبي نشأة الإنسان منذ بداياته الأولى، وقد كان هذا السرد أكثر ساطعة لبساطه حياة الناس وحلوها من المعسود لذلك عكس تفكيرهم ورؤاهم اعتقاداتهم وأحلامهم وطموحاتهم ومعاوهم .

« إن الأجناس السردية الشعبية تتحدد بمجموع علاقات بين حسانتها الشكلية وسجلاتها الموضوعاتية واستعمالاتها الاجتماعية الممكنة »⁽⁶⁶⁾.

وتحدد "سيمونسنون SIMONSEN" الأجناس السردية - الشعبية الأساسية التي كانت سائدة في أوروبا في الأشكال التالية :

- 1 - الحكاية وهي محكي نثري لأحداث متخيلة .. بهدف التسلية .
- 2 - الأسطورة وترتبط بطقس .. وترمز لمعتقدات الجماعة . والأحداث الخارقة التي تحكيها تعتبر حقيقية من طرف الجماعة .
- 3 - القصيدة الرعوية أو قصيدة المفاخر وهي محكي شعري يعتبر حقيقيا وتتخذ انتصار شعب أو عشيرة موضوعا لها .
- 4 - الخرافة وهي محكي لأحداث تعتبر حقيقية من طرف الراوي وجمهوره ..
- 5 - الأحداث تحكي أحداثا حقيقية لكنها محدودة وفردية غالبا ،⁽⁶⁷⁾

الموقف	الشكل	الشخصيات	الوظيفة الاجتماعية
الأسطورة	حقيقة	شعر	آلهة - أبطال
قصيدة المفاخر	حقيقة	شعر	عشيرة - بشر
الخرافة	حقيقة	نثر	آلهة - كائنات خارقة أولياء - بشر
الحكاية	متخيل	نثر - عبارات إيقاعية	بشر كائنات خارقة حيوانات
أحداث	حقيقة	نثر	بشر

وهذا الجدول يوضح الأجناس السردية الشعبية الأساسية الموجودة في أوروبا وهي أجناس تختلف من حيث توسلها بالشعر أو بالنثر ، أو من حيث اعتبار أحداثها حقيقية أو متخيلة أو من حيث الشخصيات التي تأهلها أو الوظيفة التي تمارسها داخل مجتمع معين .

66 - op cit p: 24.

67 - BICSBY (G -W -E) . « approaches to popular culture » EDWARD arnold 1976 p 17

إن هذه الأجناس عاليا ما تختلط داخل المحكيات الشعبية، وهذا ما وضعناه
 عندما ناقشنا العلاقة بين الحكاية الشعبية و الأسطورة والكرامة والعلم، ولا سيما
 أن يحرم ما إذا كان الإنسان يعتقد أو لا بما يرد في الحكاية الشعبية من حدث
 حارفة ومن كائنات خيالية. فقد كان المتلقي الشعبي يسمي كل أنواع الحكى حكمة
 قصيدة - خرافة. دور تمييز شكلي دقيق بينها. إلا ما كان من حكايات دينية تتحدث
 عن سير الأنبياء وأبطال الإسلام التي كانت تتميز بطولها وانتماؤها إلى معتقد
 الشعبي، وهي غالبا ما تكون مستوحاة من الكتب التي تناولت حياة أبطال الإسلام
 ونقص كتب السير و الطبقات و القصص القرآني وما تفرع عنها من قصص طعم
 الخيال الشعبي للمفارقة كقصة سيدنا يوسف وقصة عوج بن عناق و هاحوج و ماحوج
 و شداد بن عاد، و النسخات الشعبية لألف ليلة وليلة و سيرة سيف بن ذي يزن و عنزة
 بن شداد و تقرية بني هلال.

لكن لا بد أن نشير إلى نوع من التماثل و الانقسام في حكاياتنا الشعبية ناتج عن
 الفصل بين الرجال و النساء في المجتمع التقليدي الشيء الذي ولد نوعين من السرود .
 1 - سرود رجالي يميل إلى السرود الدينية و التاريخية التي تمجد البطولة. و يفصل
 العودة إلى القصص الدينية و البطولية التي حفظتها كتب السير و قصص الأنبياء.
 وكان يتم تداولها شفاهيا بين الرجال ...

وقد كان الرجال يزدرون السرود النسائية و يحتقرونها و يعتبرونها سفاسف من القول
 بدون أية قيمة، لذلك لا يجدر بالرجل الحق أن يستمع إليها . و نفس الشيء نعهده عند
 النساء فالمرأة كيفما كان سنها لا تقبل أن تحكي حكاية في حضور رجل. و هذا ما يؤكد
 - هنري باسيت - BASSET حيث يقول و هو يتحدث عن الحكاية العجيبة عند الأمازيغ:

« لا يوجد رواية لهذه الحكايات وإنما نجد فقط راويات هن في الأغلب عجائز،
 و الجمهور يتكون من النساء و الأطفال لأن الرجال لا يستمعون لهذه الحكايات فهم
 يحتقرونها لأن لهم انشغالات و تسلية أكثر رجولة .

إنهم ينسون بسرعة هذه الحكايات التي استمتعوا بها في طفولتهم وما يعجبهم هو
مواويل الحب و الحرب إذا كانوا شبابا، و النقاشات المسترسلة إذا كانوا أكبر سنا ...

2- مرد نسائي يعلب عليه الحيال و التعبير زمريا عن هذا الدفع الى نفسه المدد
ونكون فيه سدة الموقف فهي الراوية و هي الملقبة. لذلك فهي تسمع ما يحسن و تسمع
لأطمال دون أن تشعر بأي إحراج .

و عندما نريد أن نعرف هذه الأعمال السردية الشعبية و نحدد مجالات اشتغالها.
لا بد أن نسجل قلة الاهتمام بنظرية أجناس الأدب الشعبي. فهل الأجناس الأدبية
الشعبية تشتغل بنفس الطريقة التي يشتغل بها الأدب الفصيح ؟

إن الأدب الشعبي يختلف عن الأدب الفصيح - أولا من حيث طبيعة اللغة المستعملة
التي تعتبر في الثاني لغة شعبية قامت الكتابة بتنقيحها و صقلها.

و ثانيا إن أجناس الأدب الشعبي تعتمد على الذاكرة الشعبية هي انتقالها زمانيا
وانتشارها من منطقة إلى أخرى .

ثالثا إن أجناس الأدب الشعبي هي أشكال بسيطة مغلقة تتجدد ببطء شديد.

إن أجناس الأدب الشعبي تنتمي إلى ما يسمى بالفولكلور و هو ما يعني بالعربية -
حكمة الشعب - الناتج عن التجربة و الخبرة الجمعية ف ، الفولكلور جزء من الواقع و ينتمي
إلى الحياة اليومية للشعب⁽⁶⁹⁾.

و ينبغي أن نأخذ هذا بعين الاعتبار عندما نريد أن نضع معايير للأجناس التي
تنتمي إلى الفولكلور :

« و المعايير التي تتأسس بها المقولات الفولكلورية أو الأجناس ينبغي أن تكون
داخلية، مطابقة و قابلة للتعميم

و ينبغي أن تكون المقولات المستخلصة نسبية لأن كل مقولة أو جنس تختزن طاقة
داخلية محولة لأن الانفلاق النهائي لجنس ما يعني انحطاطه و موته. لننظر مثلا إلى
التحول التدريجي للحكاية، للحكاية الدينية إلى حكاية عجيبة، و للحكاية العجيبة إلى
حكاية واقعية و من ثم إلى الأقصوصة⁽⁷⁰⁾.

69 - op cit p : 14-15.

70 - BASSET (H) : op cit 121.

إن اللغة تقوم بحلق الأشكال عندما تقوم بفعل شعري جمالي، و عندما تحدث
فعلا شعريا نتحدث عند ذاك عن الأدب :

« و كل مرة تقوم اللغة ببناء شكل من هذه الأشكال أو تتدخل في شكل لربطه
آخر أو لتغيير نظامه يمكن الحديث عن الشكل الأدبي .. »

إن أشكال الأدب الشعبي قد نشأت من خلال لغة التواصل اليومي داخل الأسرة و بين
الأسواق و الأماكن العامة لتعبر عن حاجات حياتية أساسها التعبير عن الذات و تحسين
التواصل داخل الجماعة و تأمين حلقات التواصل بين الأجيال المتعاقبة. وهكذا فإن
قول الأمثال الشعبية و تكريسها في لغة الجماعة لأغراض تعليمية و جمالية و تحدي
الجمهور في تجمع ما بالعار يتم التسابق على حلها إثباتا للدكاء و المهارة. أو السرد
قصيدة ملحون تشمل قصة غزل أو تصف ألوان الطعام و أشكاله. و حكي حكاية
لمرض الترفيه أو التعليم أو للنقل و التجنيح في عالم الخيال أو التغني بمواويل شعبية
ترددها قوم الحبال. أو عيطات عبر السفوح و السهول كل ذلك يدخل ضمن ممارسة
جماعة معينة للكلام و احتفالها بالكلمة الشعبية التي تنتجها اللحظة التي تتفاعل معها
الجماعة كلها .

و باختصار لا يمكن فصل الحكي الشعبي عن الممارسة اللغوية اليومية ولا عن
طرائق التعبير الشفاهي الذي يقوم على العلاقة المباشرة بين المنتج و المتلقي والذي
يجعل الأجناس الأدبية الشعبية تتطور تطورا بطيئا في تفاعلها مع طبيعة الحياة في
المجتمع التقليدي في إيمانه بالعود الأبدي للأيام و الليالي و الشهور و السنوات و الأعياد
و الطقوس في زمن دائري نهايته هي بدايته .

تبادل الحكاية الشعبية المغربية

يرجع تبادل الحكاية الشعبية إلى الأهمية التي كانت تعطى للحكي في القديم :
« إن فن إلقاء الحكايات من الأهمية بمكان ، ولا يسمح به إلا بشروط ومع بعض
الاحتياط ، وأول هذه الشروط يتعلق بالوقت و ثانيهما عدم نسيان الصيغ التي يفتح بها
الكلام ، وكذلك الدعاء بالرحمة لأبطال الحكايات و للسامعين و للراوي نفسه . »

71 - SORIANO (M) - les contes de perrault - Gallimard . 1977 . p: 96.

72 - كاريو (أ) . مقتطعات من كتاب فاس الأسطورية ، أمية اللوح ، مجلة البحث العلمي ، لعمري ، العدد 38 السنة 23 الرباط 1988 ، ص 192

ومثل هذا القول يؤكد 'عبد الحميد نوراو' في كتابه ، الحكايات الخرافية للمعرب العربي الذي يرى أن هذه الحكايات تروى عادة في سهرات السمر الليلية في نطاق الأسرة في جو شبه طقوسي ، عند موقد النار أو تحت الأغطية الصوفية أو الوبرية ، ويحرم تداولها في النهار بدعوى أن من يرويها في ضوء النهار يصاب بأذى في نفسه أو في ذريته (يقراعو ولادو) .

في مثل هذه السهرات يتجمع الأولاد حول جدتهم أو أمهم أو أختهم الكبرى ومن حلالهم تنتقل تجارب وحكم الكبار لتتغلغل في نفوس الصغار .

وأداء هذه الحكايات غير قاصر على النساء بل قد يرويها الرجال والشبان أحيانا في تجمعات الأسرة أو تجمعات أخرى خارج البيت . مع ذلك

« يظل الرواة الأصليون لهذا النمط هم النساء . وقد كانت تجمعات الحكاية تعقد في المنازل الحضرية والقروية... لكنها لم تبق الآن إلا في المناطق الجبلية والريفية المعزولة »⁷¹

وقد كان الرواة يحترمون افتتاحية الحكاية وخاتمتها ، وكأنها عتبة واجبة على كل من أراد أن يدخل عالم الحكاية و يلج فضاءها . ومن هذه الصيغ المشهورة في افتتاح الحكاية الشعبية :

« كان ياما كان في قديم الزمان .. كان ياما كان في قديم الزمان ، كان الحبق والسوسان فحجر النبي العدنان » .

و هذه ليست الافتتاحية الوحيدة فغيرها كثير ، و يختلف حسب المناطق وتتعدد العبارات التي يختتم بها الراوي حكاياته مثل :

« حجايتنا مشات مع لواد لواد ، وأنا بقيت مع لجواد »

وقد تختلف هذه الصيغ حسب المناطق واللهجات .

وكانت طموس روايه الحكاية الشعبية تختلف بين البادية و المدينة ففي المدينة
والكلام هنا عن مدينة هاس :-

«عند المساء وقبل أن يعلق مقدمو الأحياء المركزية أبواب الأزقة بسبل بعض
النساء في عتمة الليل الى طرق أبواب العائلات المغربية الثرية . إنهن «الاهات» الأحرار
العجيبة ... بعض هؤلاء النساء بدأن حرفتهن في القرى النائية . ولا يعرفن لا القصص
البربرية التي نقلها التقاليد الشعبية جيلا بعد جيل .. والبعض الآخر يتحدثن من
المدن العلمية وهن تلميذات لفقهاء مشهورين ..

إنهن نسخة من ' شهرزاد ' مستعدات دائما لتقديم حلال ألف ليلة وليلة
مغامرات تبعد النوم عن سيدات الحريم» (74).

إن هذا العالم النسائي كان مغلقا على الرجال ...

« لكن هؤلاء النساء يخصصن لأحكام تقليدية مسبقة تجعل منهن مخلوقات ليلية لا
يجب إقامة أية علاقة معهن أثناء النهار ... وعندما تنهيا الأرضية ، تبدأ سهرة الأحلام
في مملكة النساء بعيدا عن نظرات الرجال المتفحصة ...»

إن ممارسة الحكيم تختلف حسب التجمعات والفصول والجنس والسن . فالحكي
وسيلة للتسلية والتعليم . في مجتمع لا يتوفر على وسائل كثيرة لتجزية الوقت .

وقد استعملت النساء الحكاية الشعبية للتعبير عن أنفسهن وعن هذا العالم الرتيب
الذي تعشنه . فأكثرن من استعمال الرموز وأطلقن العنان لمخيلتهن لتعدن إنتاج
العلاقات من جديد . ولتبين عالما مليئا بالوفرة والعدل والأمان . يفتني فيه الأطفال
وتجد فيه النساء من يحنو عليهن ويمسح دموعهن وينقذهن من عالم جائع الى الحب
والأمن والارتواء . بينما كان الرجال يسردون حكايات أبطال التاريخ والحماسة .

إن مؤسسات الأدب الشعبي والسرود الشعبية تختلف حسب الوسط القروي
والحضري . ففي المدينة غالبا ما كانت تنقسم الى سرود النساء التي كانت في المنازل
وسرود الرجال التي كانت تتداول في الساحات العمومية . هذه الساحات التي شكلت

74 - مصر المرجع السابق ص 191 - 192

75 - مصر المرجع . ص 192

ثروة تاريخية وشعبية حدادته فهي مسرح الشعب التي تحسد هزلته وبسببه للحياة والموت للمخاوف وللآلام، وتعبيره عن الآمال والرتبات.

وعالبا ما كان يتخصص الرجال في تلك القصص الطويلة التي أخذوها واستمدوها من المشرق العربي أو من الطبقات الأولى للسير الشعبية ولقصص ألف ليلة وليلة أو من رحلاتهم إلى الحج:

« إن هؤلاء الرواة (الفداوية) الذين جابوا بلاد الإسلام، عادة ما يحملون لقب "الحاج" دليلا على أنهم أدوا شعيرة الحج وعند ذلك يضاف إلى الإعجاب بهم، التقديس لهم كحجاج تحملوا المشاق في سبيل الوصول إلى مكة والسجود أمام الحجر الأسود ..

إنهم حجاج طهروا شفاههم بماء زمزم، بحماس يتفنون بأمجاد الملوك العظام الذين هزموا النصارى في الحرب المقدسة، يتفنون بالأمكن المقدسة المنتشرة في الشرق، ويترنمون بمعجزات أولياء المغرب»⁽⁷⁶⁾

وغالبا ما يميل الرجال إلى سرد القصص والحكايات التاريخية والدينية التي تمجد أبطال الإسلام. وغالبا ما كانوا يستلهمون حكاياتهم هاته من الطبقات الأولى للسير الشعبية العربية وكتب البدء والأساطير وألف ليلة وليلة ..

إلا أننا ونحن بصدد الحديث عن الرواة ينبغي أن نميز بين الرواة المحترفين الذين يسترزقون بهذه السرود في الساحات والتجمعات العمومية والرواة الذين يحكون لمجرد المتعة والتسلية.

وتتخذ تجمعات الحكاية الشعبية شكل تجمع يأخذ فيه الراوي الكلمة. لأن هذه التجمعات معمة وجماعية فكل أفراد الجماعة مستهلكون ومنتجون .

« وهذه المؤسسات (نقصد التجمعات الخاصة بالحكي) تختلف عن وسائل الإعلام المعاصرة بكون كل أنشطة الاتصال ... تحت المراقبة المباشرة للمجموعة»⁽⁷⁷⁾

إن هذه الحكايات هي من الجماعة وإليها، لذلك تظهر لنا كاجترار لحياتها بهدف تكريس المثل والقيم الجمعية وتأمين التنشئة الاجتماعية للأفراد حتى تضمن الوجود والاستمرار .

هـ إن فعل السرود أو الحكى يمارس حسب نظام من ثلاث ثوابت رئيسية :

- 1 - ضار التجمعات التي ينظم حسب الأمكنة والمصنوع والساعات والمناسبات .
- 2 - اختيار المشاركين حسب الجنس والسن والمهنة .
- 3 - اختيار مؤسسات النقل لأن هناك مطابقة بين نمط مؤسسات النقل والاحداث .

المردية الممارسة... (78)

ور - نأمن هذه ثوابت. بعد أن التجمع الذي يقام لتلقي الحكايات الشعبية وئدي ينه من حلالة طلب الاستماع إليها. يشير بشكل جلي إلى القيمة الكبيرة التي كانت تعطى لهذه سرود من طرف الجماعة النابعة من احترام كلام الأسلاف في تجمعات تقليدية. فلا عجب إذن إذا أقيمت طقوس مخصصة للاستماع والتلقي وحددت أوقات مضبوطة .

و نبدأ ئدي يحصع له الجميع في المجتمع التقليدي هو احترام وتبجيل كل صوت منبعث من أماسي يذكر بالأمجاد والتاريخ. لأنه مرتبط بالحكمة والمعرفة وباستمرار لجماعة كها. وهو اعتقاد ضارب في القدم مرتبط بطقوس التنشئة الاجتماعية في التجمعات التي تمت بصفة "البداية والتي تقدر الأسلاف في قبورهم وتستمد من ماضيهم حاضرها.

أما بالنسبة لاختيار المشاركين في تجمعات الحكى فهو مرتبط بالتنظيم السائد في المجتمع نفسه. فعالم الرجال هو عالم شبه منفصل عن عالم النساء. لذلك فكل سروده وحكاياته ولكل ما يشغله ويؤرقه .

وقد تخصصت المرأة أكثر من الرجل في سرد الحكاية الشعبية واهتمت بها أكثر من غيرها. ويظهر أنها وجدت فيها متنفسا لأحزانها وآمالها ورغباتها التي لم يكن لها إطار اجتماعي للتعبير عنها. كما وجدت فيها مساعدا على تربية أبنائها ونقل القيم الاجتماعية إليهم لادبها تمريرها لاشعوريا للمثل الجماعية. على اعتبار أن المرأة كانت دائما "حارسة القيم الاجتماعية".

ان جمهور النساء الراويات هن من النساء أو اللطائف الذين هم من النوع
وهذا يعني أن المراد بكتاباتها الحرية العامة هي هذه المساحة التي هي المعبود
احتراس عن كل أساليبها وصور عبادة الميثوس التي تأسرها في الواقع .
الدفينة ويحررها مؤقتا من القيود التي تأسرها في الواقع .

وهي بعض الأحيان تعد الحكاية الشعبية التي تدور حول المرأة شكل احتجاج على
استبداد الرجل بأسلوب أكثر أو أقل مسرحة. وقد نجد هذا الاحتجاج طائفا ومردا
يعيد فيه المنحل النسائي بشكل علافة الحاسة مع الواقع المعاش. فمحبس
المرأة الروح الغريب عنها و الأكبر منها سنا عولا بحضرة النساء ويذهب بها بعيدا
عن بيت أهلها. كما تصور روح الأب عوله ماكره. والعممة عوله بطعم الأبطال
حليتها التسمنهم وتلتهمهم...

لقد استطاعت المرأة من خلال الحكاية الشعبية نقل المثل الجماعية من جيل
إلى آخر. كما استطاعت صياغة المنحل الشعبي كله بنقلها للفتها إلى أبنائها
وخاصة هذه اللغة المصورة التي تعتمد عليها الحكاية الشعبية في الترسخ في
الذاكرة الجماعية، فكثير من الرجال رغم دخولهم إلى المدارس وتوفرهم على
شهادات عليا لا زالوا قادرين على تذكر هذه الحكايات التي انغرس في ذاكرتهم
منذ طفولتهم المبكرة ..

الحكاية الشعبية و الثقافة الشعبية

إن الحكاية الشعبية هي جزء من الثقافة الشعبية السائدة في المجتمع، وبالتالي
فإن كل مقاربة لنصوص الحكاية الشعبية ينبغي أن تأخذ في اعتبارها مكونات ومبادئ
الثقافة الشعبية.

إلا أننا نجد من يميز بين :

« الثقافة الشعبية المرتبطة بشكل خفي بوجودنا اليومي »⁽¹⁾

« والمرتبطة بظهور المجتمع الصناعي والثقافة الفلكلورية التي ينظر إليها كثقافة
شعبية ما قبل صناعية وما قبل كتابية »⁽²⁾

9- BIGSBY (G.W.) - preface in « Approaches to popular culture » Edward Arnold 1975 p 6
10- op cit p: 18.

وبلاحظ أن هناك من يعتبر أن الثقافة الشعبية هي تلك الثقافة الناجمة عن
الإعلام الجماهيري التي أفرزها التقدم في المجتمعات الحسنة
أما بالنسبة للبحث الذي سحره هابس بمصدا الثقافة الشعبية المتوارثة من
في المجتمعات العربية ومن بينها المجتمع العربي والتي كانت سائدة في عهد
في الطبقات الشعبية.

فما هي مبادئ ومكونات هذه الثقافة الشعبية ؟

يقصد بمكونات الثقافة الشعبية جميع الأجناس الأدبية والأشكال المواضيعية
التي كان يتداولها الشعب في الماضي والتي توارثت عبر أجيال عديدة. سواء كانت
أجناسا لفظية كالشعر والحكاية والملحمة والأسطورة والأغنية، أو غير لفظية كالأساطير
والطقوس والألبسة والألعاب الشعبية و المعتقدات الشعبية والاحتفالات المحلية
ونلاحظ أن الثقافة الشعبية تكون كلا منسجما تتكامل فيه الأجناس والأشكال لتشكل
طبيعة حياة الشعب وطبيعة احتفالاته وتفسيره للوجود من حوله والأجناس اللفظية
وغير اللفظية - من حكايات شعبية، وأغاني شعبية، وأمثال وألغاز و مواويل و ملحون
قد نقلت طموحات الشعب وآلامه ومخاوفه.

فقد كانت البادية المغربية محافظة على مكونات الثقافة الشعبية وكانت الأغاني
الشعبية تنشد في الجبال والسهول ناقلة القيم الجماعية. وكانت الليالي الساهرة التي
تلقى فيها الحكايات وتقام فيها الألعاب الشعبية المختلفة وتقدم فيها الألغاز في جلسات
ليلية صاخبة بطريقة فكاهية وهزلية على اعتبار أن الذي لا يفك اللغز عليه حمار

« كان هناك من يولع بفك الألغاز ولما خاسا، فكان ينتقل عبر القرى راكبا حمرا
متحديا كل من يعجزه بلغز »

وقد انشغلت كبار الشخصيات في المجتمع المغربي بجمع الألغاز والبحث عن
حلول لها .

هذا بالإضافة إلى شكل آخر من التبادل الكلامي - التناقض أو تبادل السب
والشتائم التي تعتمد على عبارات موزونة والتي تلقى من طرف شخصين متواجهين قدم
الجماعة - الدوار - وقد كان هذا الشكل منتشرا في البادية المغربية. ينتصر فيه من

يفتصر بمصاحبه ويضمونه في مده محله في مده الامه في مده الحبل العادل
وضحكها وتشجيعها للمنتصر ..

هذه المصاحبه التي معموله من المنصور الامره التي تشيع فيها هو الخيال
والصحة التي يصحبها كرسى ويمرر الخيال فسددا للمصاحبه الشعبية والروح القوي
كفقر سبع لطيف الذي يصادم بعد ثقله الاولى بعد عدد الاصحاح الذي يفسر هذه
حد من القرية لا هوباء سبعة حنوز من اصحاب العبد و يحمل هذا هو بعد مصاحبه
كر من مصاحبه عامه و يدخل رقصه من سعة من شهاب التي كل مده المرويه و مصاحبه
من جو من نصحك والصرح والصحح ينهي بالحصول على هداية بعد به او بعد

و كفسر شيخ القديس ينصر المباسه حيث يتم حمل مصاحبه هي أملاها مصاحبه
بسة رسة فيها وجه رجل بلحمة بيضاء. و يقوم الشباب بالانصال به عبر المرويه لجمع
نقيد... أو غير ذلك من نطقوس الاحتفالية والألعاب مما طوبه الأنام و يتم بناسه
في ظل هذا الجو الذي تنتظمه الأعياد والحملات. العمل والمواسم. والولادة
ونموت تنترت الحكاية الشعبية في البادية المعربة وعبرت عن هذه الثقافة الشعبية
مختلفة عبر التاريخ وارتبطت بها ...

إن ما يميز الثقافة الشعبية وأجوائها أنها لا تميز بين المنتج / الراوى والجمهور.
فكل شخص يشارك ويعيش الحدث، ويلعب ويمرح ..

كما أنها ترتبط بالصحك الشعبي الذي يسحر ويؤسلب كل ما هو حدي ومتعالي⁸¹

إن الصحك الشعبي مرتبط بمبدأ أساسي من مبادئ الثقافة الشعبية المرحية

« وهو مبدأ الحياة الحسية والحسدية الذي يرتبط بصور الحسد والأكل والشرب
وتلبية الحاجات الطبيعية والحياة الجنسية التي تحسد العيد، الوليمة، المرح.
والطعام الجيد »⁸²

هي احتفال بالأرض والجسد في التحامهما المطلق لذلك تبخس كل متعالي عن
الحياة البشرية وتهتم بالجزء السفلي من الجسد.

81 BAKHTINE (M) — L'oeuvre de Francois Rabelais au Moyen Age et sous la Renaissance -
traduit par Andre Rebel Gallimard .1970 p: 29

82 - op cit p : 29.

بالحرية بالطعام الوافر "الزردة" انها تعبر عن
بطرة مأساوية، بل تعتبر مرتبطا بالولادة
ان الحسد البشرى جزء لا يتجزأ من

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه
وإذا ما تأملنا بصوم الأغنية الشعبية وحدها سنجد ما كثيرا ما تنقل لنا هذه

وبلاحظ أن الحكاية الشعبية تنتمي إلى السرود الشعبية المتوارثة من جيل إلى آخر. وقد احتلف الباحثون كثيرا في تحديد هذه السرود وتصنيفها وهي بعض مصطلحاتها ولعل ذلك راجع إلى النباس بطريقة الأحناس الأدبية نفسها.

تعريف الحكاية الشعبية

تنطلق من اعتبار أن الحكاية الشعبية تتعدد بتناقلها شفاهيا، وتنتمي إلى المحكي. وتختلف عن الأمثال الشعبية والألغاز...⁽⁸⁶⁾.

...إن كلمة حكاية حتى يومنا هذا لها معنى واضح جدا، إنها مرتبطة بفعل الحكى بالشفاهية وبالتخييل :

«إنها محكي غير صادق، وهي تعبر عن عالم تقليدي (نسبية الثبات لعالم شديد الانغلاق»...⁽⁸⁷⁾.

كما تتميز الحكاية الشعبية بأنها تصوير للحياة الواقعية بأسلوب واقعي، أو بتجريد الأحداث وإعطائها صيغة خيالية، أو بتضارب الأحداث وتناقضها حتى تصبح شيئا فوق عالم الواقع، وأعلى من التجربة الملموسة، وهذا ينطبق على الشخصيات حينما تحمل شخصيات الحكاية الشعبية جوانب من عالم الخرافة وقوى خارقة للطبيعة، أو حينما تجعل الحيوانات تتحدث.. وتقيم علاقات اجتماعية بين عالمين متباينين عالم الإنسان والحيوان أو عالم الإنسان والجان، أو اكساب الأحجار والطيور قوى سحرية تساعد البطل في تحقيق ما يريد أو حينما تتحدث عن عالم الغيبيات وما وراء الطبيعة وما يبدعه الخيال الشعبي من تصورات عن عالمي الملائكة والجان الساكنين (سابع سما) أو المقيمين في الأرض السابعة. وقد تكون واقعية تصف أحداثا وعادات وتقاليد...⁽⁸⁷⁾.

إن للحكاية الشعبية منطقتها الخاص فهي تنتمي إلى الأشكال البسيطة حيث اللغة عامة ومتحركة دائما، وتتجدد كل مرة حسب الروايات، ويتخذ الشكل الحكائي كل مرة تحقفا جديدا، وما قلناه عن اللغة نقوله عن الشخصيات والفضاءات والأحداث على عكس الأشكال العالمية التي تتميز بشكل أكبر.

إن لغة الحكاية مليئة بالرموز لذلك نتحد أهمه حاسبه لأن الأعلام التي تتحدث
الأخنية الوحيدة التي ينبغي لكل واحد منا أن يعلمها لأن فهمها يجعلنا نسمع ...
على مصدر من أغنى مصادر الحكمة ...

في كل مكان تحارى الفصيلة وتعاقب الرديلة. إن الحكاية توضح ميزة الصدق
والعمل والطاعة والشر الذي يصيب من اتعد عن هذه الأخلاق ...

إن الحكاية تفهم العالم على شكل حقيقة ترفضها لأنها لا تناسب أخلاقها وتفسدها
الأخلاق للحدث. وتتبنى عالما برصي كل المتطلبات الأخلاقية السادسة ...

والحكاية الشعبية المفريية شكل بسيط مرتبط باللغة العامية واشتغالها من حلال
السرود الشعبية كأبداع تلقائي يتحد منابعه من .. الأعماق العامضة للروح الشعبية ..
حيث تتسلى أسماء المبدعين و تمقد .. لأنهم مجرد حلقة وصل بين المنتج و المتلقي
الذين لا يمكن الفصل بينهما بحال من الأحوال :

« فالحكاية الشعبية هي إبداع مجهول لأنه نابع في نفس الوقت من الذاكرة الشعبية
والإبداع الفردي ... الحاص بالراوي العبقرى الذي يعتبر فنانا كاملا يحين المعك
دون أن يخلخل الخطاطة السردية »

إن الحكاية كائن لغوي معقد يتكون من كلمات و جمل و ملفوظات فكل حكاية هي
نسيج من الكلمات و السكتات و النظرات و الميمات والحركات والحكاية وسيلة أساسية
لمساعدة الذاكرة :

« فالحكاية لها بنية ثابتة. تنتقل من جيل إلى جيل. بشكل قبلي .. حيث يمكن أن
يتدخل المتلقي ليصحح السرد أو ينبه الراوي إلى خطئه »⁽⁸⁸⁾

الحكاية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعب الذي أنتجها فهي مرتبطة بالمرحلة
الشفاهية التي عاشها هذا الشعب و هي تقوم بطريقة غير مباشرة بوصف حياته
وأحلامه و آلامه و متخيله ...

88 - JOLLES (A) : « Formes Simples » Seuil 1972 p 191.

89 - op cit p : 176.

90 - UNIVERSALIS (6) p : 451.

91 - TSOUNGUI (F) : « Clefs pour les contes africains et creoles leuve et flamme 1981 p 95.

ويمكن أن نختزل ... « ثوابت الحكاية فيما يلي :

- 1 - كونها محكي.
- 2 - كون أحداثها تدور في الماضي .
- 3 - انفلاقها
- 4 - غياب العمق و دواحل الشخصيات.
- 5 - محافظتها على قدراتها الشفاهية. » (92)

إن الحكاية الشعبية المغربية مرتبطة بالمجتمع المغربي و طريقة العيش التي كان يعيشها المغاربة، فهي تعبر عن العلاقات الاجتماعية والتاريخية و خاصة فيما يتعلق بتاريخ البادية المغربية .

ولا يمكن الحديث بالضبط عن تاريخ معين للحكاية الشعبية المغربية لأنها لا تخضع للحدود الجغرافية، و لأن المغرب تلاقت فيه ثقافات متعددة عبر العصور مما نوع بنية الحكاية الشعبية المغربية .

و الحكاية الشعبية لها علاقة بالمعتقدات و العادات و الأساطير المنتشرة في الأوساط الشعبية .

و هي تعبر عن أحلامنا الجمعية و استيهاماتنا الطفولية و تكشف عن صراعاتنا اللاشعورية فالحكاية مثل الحلم تتوسل بلغة رمزية و تعبر عن رغبات لاواعية...

و إذا كان الحلم حكاية فردية فإن الحكاية حلم جماعي وهكذا فإن الحكاية الشعبية تستثمر المعرفة الحلمية، و تفتح على مختلف الاستيهامات الفردية و الجماعية وتمارس وظائف متعددة داخل المجتمع التقليدي يمكن تحديدها فيما يلي : التسلية والتنشئة الاجتماعية و إعادة التوازن النفسي و الاجتماعي.

و الحكاية مرتبطة بالثقافة الشفاهية و بالذاكرة الشعبية و الثقافة الشعبية لأنها تنتمي إلى أجناس السرد الشعبي الذي ينتمي بدوره إلى الأشكال البسيطة، و ينتمي أيضا إلى الأدب الشعبي و يرتبط جماليا إلى ما يسمى حاليا بالأدب و الفنون القولية .

الحكاية الشعبية إذن جزء من الأدب الشعبي و هي جنس سردي ينتمي إلى الأدب الشعبي الذي هو مكون من مكونات الثقافة الشعبية لذلك لا يمكن فهم الحكاية الشعبية

92 Jean (J) « pouvoir du conte » casterman 1990,p : 192.

دون مهم طاهره الشماهي التي تعتمد على بقوة الذاكرة و تعمل لعدة
بطفوس محددة لتداولها مما يجعلها تحظى بالنبيل لأنها تنتمي إلى منطقة حامية
مقدسة هي كلام الأسلاف .

لانموم الحكاية الشعبية على المصل بين المنتج و المتلقي، و لعل أهم ما يخصها
هو هذه العلاقة المباشرة بين الراوي و الجمهور الذي يتدخل في تقويم الحكاية
والسهر على سلامتها و هكذا ليس هناك مؤلف مخصوص للحكاية فهي أساساً
جماعي مرتبط بطبيعة الحياة الجماعية من حيث كونها احتفالية بالخصب و العيد
والمواسم و الأعياد .

فالحكاية شكل بسيط ساهمت في تكوينه اللغة المتداولة التي هي وعاء للتجربة
الجماعية و لتراث الجماعة و في الختام يمكن القول إن الحكاية الشعبية المفربية شكل
سردي شفاهي منفتح على مختلف معارف المجتمع المغربي وحاجياته .

القسم الثاني

البنية السردية في الحكاية

الشعبية المغربية

الفصل الأول :

في القراءة السيميائية السردية

لنصوص الحكاية الشعبية

✦ لحسن الحظ فإن القارئ الذي يعدد النص لا ينحو من العقاب ✦

عبد الفتاح كيليطو⁽⁹³⁾

1 - تقديم :

إن تحليل نص شفاهي مثل الحكاية الشعبية المفربية يقتضي وعياً إستيميا بطبيعة القراءة التي ينوي الباحث القيام بها، ووضوحاً منهجياً كافياً لمختلف مراحل التحليل. وأدوات إحرائية منسجمة لبناء مقارنة تفكيكية فعالة. و منهج للتحليل يستند إلى أرضية نظرية متماسكة قد تم التفكير فيها ملياً. و أثبتت إجرائيتها على أرض الواقع. و تم تجربتها على نصوص مشابهة فأظهرت فعاليتها، و ذلك حتى لا يضيع الوقت سدى في التجريب، للوصول في النهاية إلى نتائج ملموسة وهو هدف كل دراسة علمية جادة تهدف إلى بناء معرفة انطلاقاً من ظاهرة سردية شفاهية هي الحكاية الشعبية المفربية و هذا ما يهدف إليه كل بحث علمي :

« يروم كل بحث علمي عبر تحديد مجاله و تحديد الأدوات والأجهزة المنهجية والصورية التي يعتمدها، إلى بناء نوع معين من المعرفة، وهذا الموقف الذي يمكن أن ينعت بأنه موقف أدري يقابله موقف آخر لا أدري agnosticism ينكر إمكان التوصل إلى معرفة علمية للطبيعة أو الخصائص البشرية. »⁽⁹⁴⁾.

وبطبيعة الحال نحن واعون تمام الوعي أننا لن نقوم إلا بقراءة أو مقارنة معينة لمتن يتكون من مائة حكاية شعبية، و قد قمنا باختيار هذه القراءة من بين قراءات

93 - كيليطو (عبد الفتاح) « مسألة القراءة » في المنهجية في الأدب و العلوم الإنسانية، دار توبقال، الطبعة الأولى 1986 ص 20 .

94 - العاسي المهري « عن أساسيات الخطابات العلمي و الخطاب اللساني » في نفس المرجع السابق، ص: 42

أخرى ممكنة لحكاياتنا الشعبية - الدراسة - الموروثات الشعبية - الموروثات الشعبية
والصراءة التي يركز على باقي القارئ للنص وغيرها...

إن المارئ لا يمكنه أن يتناول جميع الجوانب التي تطرحها الظاهرية التي
يختار منها جانباً معيناً، يدرسه ويركز عليه ويهمل كل ما سواه وهذا ما يعرف
الملاءمة *pertinence* الذي يحدث عند رولاند بارت *BARTH*

« من الضروري للقيام بهذا البحث القبول منذ البداية (ولا سيما في البداية) من
حاصر بقي الباحث من تصبغ الجهد و يورع اهتمامه في البحث عن عناصر
هي نفس الوقت لأن عليه أولاً أن يختار موضوعه بالنسبة للنص المصروع ونقطه الملائمة
في التحليل، هذا المبدأ النافع مرة أخرى من اللسانيات هو مبدأ الملاءمة

فلا توصف الوقائع المجمعة إلا من زاوية نظر واحدة، ولا تحسب بالتالي من ذلك
الوقائع الغير متجانسة إلا بالسلمات التي تهتم زاوية النظر تلك، هي حين يعمس الباحث
(وتسمى هذه السلمات بالسلمات الملائمة)⁽⁹⁵⁾

« إن الملاءمة - أو كانت على الأقل - في اللسانيات الوجهة التي نختار للنظر من
خلالها إلى مسائله وتحليل مجموع أكثر اختلاطاً وتناهما هو اللغة - عندما قرر سوسير
SAUSSURE أن ينظر إلى اللغة من جهة المعنى، ومن وجهة النظر هاته وحدها حينه
فقط لم يعد يراوح مكانه أو يفقد صوابه، و أمكنه أن يؤسس للسانيات جديدة...

وبتسليم بروب بأن لا يرى في الحكايات الشعبية سوى وضعيات وأدوار قارة منوارة
و بسيطة في أشكالها، و ازدرائه لاعتبارات أخرى ممكنة، أمكن له أن يؤسس التحليل
البنوي للمحكي⁽⁹⁶⁾»

تخفف ملاءمة على العالم و المحلل و تجعله يركز على نقطة معينة في التحليل
ويهمل عناصر أخرى، وهذا ما قمنا به في هذه الجزء من الكتاب حيث اقتصرنا على
دراسة السردية في الحكاية الشعبية المفريية.

فما هو مفهوم القراءة الذي نتطرق منه في تحليل هذه النصوص الحكائية؟

95 - بارت (رولاند) ، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد الكري ، دار قرطبة للطباعة والنشر 1986، ص 141

96 - بارت (رولاند) ، القراءة والكلمة ، ت عبد الرحيم حرول ، الطبعة الأولى، تاسيبت ص: 72 - 73 .

2- الأدوات الإجرائية المعتمدة في التحليل :

المراءة هي نتيجة التفاعل بين النص و القارئ . هذه القراءة الموازنة التي يعيد فيها القارئ بناء النص كما يقول تودوروف Todorov « إن القراءة وخاصة قراءة النصوص التخيلية الكلاسيكية : بناء Construction »⁽⁹⁷⁾

إن النص مستقل عن العالم الخارجي . فهو يملك بناءه الخاص الذي يهدف إلى تحقيق دلالة معينة لكن بناء دلالة النص تتغير حسب تعدد القراءات التي يتحكم فيها مستوى القارئ وطبيعة المنهج المتبع :

« فما يوجد في البداية هو النص ولا شيء غيره . و بإخضاعنا له لنوع خاص من القراءة نحن نبني عالمه التخيلي »⁽⁹⁸⁾

و بطبيعة الحال تتدخل ذات القارئ و مكتسباته المعرفية في فعل القراءة :

« إن مشكلة القراءة تتلخص في الطريقة التالية كيف يقودنا النص إلى بناء عالم تخيلي ؟

وماهي ملامح النص المحددة للبناء الذي نتججه من خلال القراءة وماهي الطريقة التي يتم بها ذلك »⁽⁹⁹⁾

فالقارئ يبني العالم التخيلي انطلاقا من معلوماته الخاصة و القراءة تختلف حسب النصوص فهناك نصوص أدبية لا تؤدي بنا إلى أي بناء ، وهي النصوص غير التخيلية ...

و يختتم تودوروف كلامه بقوله : « .. يجب إذن أن نتعلم كيف نبني القراءة ، إن في شكل بناء أو في شكل هدم »⁽¹⁰⁰⁾

ويلاحظ أيضا أن القراءة تختلف حسب القراء الذين يتدخلون في عملية القراءة .

وفي النظرية المعاصرة للقراءة ، سينظر إلى المعنى بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين :

97- تودوروف (توفتان) « القراءة كبناء » في - نظرية القراءة من لبيوية إلى حمالية التلقي - ترجمة عبد الرحمن بوعلى - دار

نشر الحسور ، الطبعة الأولى 1995 ، ص : 19 .

98- نفس المرجع ، ص 19 - 20 .

99- نفس المرجع السابق ، ص 20 .

100- نفس المرجع ص 22 .

النص المقروء، و نص القارئ، ومن خلال هذا التعبير نريد أن نقول أن النص لا يمكن أن يكون
أن يعدد و كأنه نص كما يقترح ذلك رولاند بارت BARTH

إن القراءة هي نتيجة تصادم بين لغتين ووعيين . وعي القارئ ووعي الكاتب . وفي
تمويم لغة على لغة أخرى حيث تقوم اللغة الثانية بالحديث عن اللغة الأولى . هناك
إذن هي الإمساك بمعنى النص عن طريق مجموعة من الاستراتيجيات القرئية
« و نحن نرى أن نظرية شاملة للقراءة ينبغي أن تقوم بوصف ثلاثة حقائق
يصعب هي بعض الأحيان التمييز بينها . ذلك لأنها متداخلة و أننا نحيط بينها في
معظم الأحيان :

- 1 - النص نفسه بوصفه مجموعة من الدوال التي يجب تأويلها .
 - 2 - نص القارئ أو القارئ باعتباره نصا .
 - 3 - تلاقي النص و القارئ أي عمل الدلالة .⁽¹⁰²⁾
- و يعتبر بارت أن القراءة تفكيك لسنن الخطاب و تفجير للنص .

« لأن حركة التحليل في خطها الدقيق اللامنتهي هي بالتحديد القيام بتفجير النص
و السحابة الأولى من المعاني، و الصورة الأولى من المضامين... و رهان التحبير
البنوي ليس هو حقيقة النص وإنما هو تعدده »⁽¹⁰³⁾

في حين يرى ألتوسير ALTHUSSER أنه لا توجد هناك قراءة بريئة . ليست هناك
قراءة بريئة «⁽¹⁰⁴⁾ بل هناك أنواع عديدة من القراءات التي يمكن نعتها بأنها مجرد
مقاربات تحمل موقفا معينا للقارئ .

وقد أعطت الدراسات المهمة بجمالية التلقي أهمية كبيرة للقارئ الذي يعتبر
« النظام المرجعي للنص »⁽¹⁰⁵⁾

و الذي ينبغي تكوين صورته من « البنية النصية المحايثة للتلقي .. و هي سسة
التوجيهات الداخلية أو شروط التلقي التي يمنحها النص المتخيل أو الأدبي لمجموعة
قرائه المحتملين »⁽¹⁰⁶⁾

101 - أوتس (ميشيل) « سيميولوجية القراءة »، في نفس المرجع السابق، ص 58 .

102 - نفس المرجع السابق، ص 10 .

103 - بارت (رولاند) « من أين نبدأ »، في نفس المرجع السابق، ص 18 .

* ALTHUSSER(L) - BALIBAR(E) : « lire le capital » Maspero / 1968 / p.10 .

105 - شويروحي (هراك) « نظريات التلقي »، في - نظريات القراءة - ترجمة عبد الرحمن بوعلى ص 74

106 - بارت (رولاند) « القراءة و الكتابة »، ص 74

وإذا كانت حمالية النلقي تهتم بالفارئ أو القارئ. فلابد أن يكون لها أساس العمل الأدبي فإن نقل التركيز من الكاتب إلى القارئ لن يكون بدون انعكاس على مفهوم القراءه نفسها حيث يعتبر القارئ عنصرا فاعلا في النص المقروء سواء في مرحلة الإنتاج باعتبار المنتج للحطاب يقتصر صورة معينة للقارئ بصورتها إباحه على شكل مؤشرات تدل عليه أو في مرحلة القراءة عندما يعيد القارئ بناء معنى النص

« إن المهمة الأولى لحمالية النلقي تتأسس على إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور بالنسبة للعمل الأدبي و النظام المرحلي المصاغ بصورة موضوعية حيث يندرج ظهور النص الجديد ..

و أفق الانتظار الأصلي كما يوضح ياوس IALIK يتكون من ثلاثة عوامل أساسية

1 - التجربة السابقة التي يتوفر عليها الجمهور بالنسبة للجنس الأدبي الذي ينتظم داخله النص .

2 - شكل و تيمات الأعمال الأدبية السابقة التي يفترض أن يعرفها العمل الأدبي الجديد أو ما يسميه الآخرون بالقدرة التناسية .

3 - التعارض القائم بين اللغة الشعرية و اللغة اليومية. بين العالم المتحيل والحقيقة اليومية»¹⁰⁷

وإذا كان فعل القراءة قد اهتم أساسا بالنصوص المكتوبة. فعليه أن يعمل الكثير فيما يتعلق بالنصوص الشفوية مثل نصوص الحكاية الشعبية النصوص والفولكلورية. وقد أشرنا في القسم الأول إلى خصوصية تلقي هذه النصوص باعتبارها لا تقيم قطيعة بين المنتج والمتلقي. لذلك العلاقة بينهما قائمة على المباشرة و المشاركة الفعالة. حيث يتخلى المبدع عن حقوقه لصالح الجماعة التي ينتمي إليها و يحافظ على استمراريتها.

و يقودنا هذا الأمر إلى الحديث عن إشكالية قراءة النصوص التراثية و خاصة المنتمية إلى التراث الشعبي. حيث تتدخل اللغة المتداولة في صياغة الأشكال الأدبية للتعبير دون وسائط عن لحظات من حياة الجماعة.

107 - شوبروحس نظريات النلقي في نظريات القراءة ص 71

والتعامل مع الدلالة ودلالة النصوص السردية بشكل خاص يطرح مسألة الوعي بالمنهج وفعالية النظرية التي ينوي الباحث تطبيقها. وطبيعة المادة التي يريد دراستها لأن الطاهرة المدروسة تؤثر جدليا على طبيعة المنهج الذي يحتاره الدارس كما يؤكد عبد الله العروي :

« إن المادة التي نتعامل معها لها تأثير واضح على المنهج... »⁽¹⁰⁸⁾

لاشك أن مادة مثل الحكاية الشعبية باعتبارها تنتمي إلى السرد الشفوي الذي يخرج عادة و بطريقة متعسفة عن نطاق الأدب المتعارف عليه تؤثر كثيرا على طبيعة القراءة المقارنة التي نرمع إنجازها وليس أنجع للقيام بذلك - في نظرنا - من قراءة سيميائية تمت بلورتها انطلاقا من نصوص فولكلورية مشابهة و أقصد قراءة بروب PROPP لمائة حكاية شعبية روسية والتي تم تطويرها وتوسيعها على يد كل من بريموند BREMOND وغريماس GREIMAS وكورتيس COURTES.

لقد كان اختيارنا للسيميائيات - و بالضبط السيميائيات السردية - باعتبارها نظرية شاملة لإنتاج النصوص و تلقيها سواء كانت هذه النصوص تعتمد أشكالا لفظية أو غير لفظية، و سواء أكانت نصوصا تنتمي إلى الأدب - الفصيح - أم نصوصا فولكلورية، و سواء أكانت سردية أم شعرية .

فالسيميائيات تهتم بالمعنى أينما حل و ارتحل، و من تم فهي تشتغل على مختلف الأنظمة الدالة التي تقوم بوظيفة مخصوصة داخل المجموعات البشرية .

إن هدف السيميائيات هو خلق لغة واصفة تتمكن من صورنة الظواهر الدالة ونمذجتها لإدراك البنيات المتحركة في إنتاج المعنى وتداوله :

« ما من رسالة إلا و تتكون من علامات، و بالتطابق فإن علم العلامات الذي ننفعه بمصطلح السيميائيات يبحث في تلك المبادئ العامة التي تؤسس بنية جميع العلامات مهما تكن هذه العلامات، و يبحث في خصائص استعمالها ضمن رسائل. كما يبحث في مواصفات أنساق العلامات المختلفة و مواصفات الرسائل التي تستعمل هذه الأنواع المختلفة من العلامات... »⁽¹⁰⁹⁾

108 - العروي (عبد الله) ، « شعبية بين لاتباء و إبداع »، في « منهجية في الأدب و العلوم الإنسانية » ص 8 .

109 - هوكس (برنار) ، مدخل إلى سيميائيات ، بيت الحكمة ، العدد الخامس لسنة 2، أبريل 1987، ص 109 .

موضوع السيميائيات هو المعنى وعمليات إنتاجه وبنائه. لذلك من أجل الوصول إلى المعنى نسمى بناء لغة ثانية لغة واصفة تستند إلى المعطى والرباضيات انطلاقا من لغة النص. أي عن طريق عملية تحويل للمعنى ونقل اللغة من مستوى إلى آخر عن طريق عملية «تسفين» transcodage⁽¹¹⁰⁾.

أي تحويل النص إلى مجموعة من الشفرات أو السنين.

و بشكل عام فإن السيميائيات هي النظرية العامة للدلالة. ويتجلى اهتمامها بالأول في توضيح شروط تلقي وإنتاج المعنى في شكل بناء مفهومي كما يقول غريماس وكورتيس.

و السيميائيات هي :

«... معرفة منظمة تملك كما منسجما من الفرضيات متعلقا بمجموعة من المعارف قابلة للفحص»⁽¹¹²⁾.

و السيميائيات هي أيضا إنتاج نظرية النمذجة التي هي مبدئيا نظرية يمكن تناولها...⁽¹¹³⁾

و النمذجة - أي بناء نماذج - تلعب دورا أساسيا داخل النظرية السيميائية إذا لم نقل أنها هدف كل ممارسة سيميائية :

«... و بناء النماذج يعني بناء أنساق شكلية تتوفر على بنية متناظرة أو متماثلة مع بنية نسق آخر»⁽¹¹⁴⁾.

«توصف الأنظمة السيميوطيقية بأنها أنظمة منمذجة للعالم أي أنها تضع عناصر في شكل تصور ذهني : هو نسق أو نموذج، و تتراوح الأنظمة المختلفة للعلامات في قدرتها على خلق نماذج، فهناك أنظمة تصلح أكثر من غيرها لخلق هذه النماذج للعالم»⁽¹¹⁵⁾.

110 - GREIMAS (A-J) : « du sens » seuil. 1970

111 - Chadelli (M) : « le conte merveilleux marocain » these de doctorat d etat , Toulouse -Jemirail / 1991.p:225 .

112 - op cit p:12.

113 - Kristeva (j) « recherches pour une sémanalyse » seuil / 1969 .p:30.

114 - op cit p:29.

115 - op cit p: 32.

لقد أشرنا في فقرة سابقة إلى أن العلامة لا تأتي بمفردها وإنما تكتسب قيمتها من المعارض و التقابل مع العلامات الأخرى. فتتداخل معها في شبكة من العلاقات تكون مجموع النظام السيميويطقي .

و النظرية السيميائية من جهة أخرى تعيد دائما النظر في ذاتها لذلك لا يمكن أن تعتبر إلا نقدا للسيميائيات¹¹⁷ .

يقول بارت .
« ينبغي لأي تحليل سيميائي افتراض علاقة ما بين الحدين . الدال والمدلول لا تكون علاقة مساواة بل تكافؤ⁽¹¹⁷⁾ »

لهذا كله كان اختيارنا لمقاربة سيميائية سردية أخضعنا لها متنا حكايا تشوي مغربيا يتكون من مائة حكاية شعبية. لأن الحكاية الشفاهية هي أساسا نص سردي يقدم دلالاته ومعانيه من خلال الشكل الحكائي أي أن السردية هي أهم مظهر فيه .

ولأن السيميائيات السردية تهتم بشكل عام بتمظهر المحتوى الحكائي. لنحصر إلى نمذجة عامة لطريقة اشتغال الحكاية الشعبية المغربية وانتظام بنيتها السردية. على أمل أن نصل إلى وصف الاختلافات والتشابهات التي توجد على مستوى البنية السردية - الدلالية بين الحكايات التي اعتمدناها. لنلقي المزيد من الضوء على قضية تصنيف الحكاية الشعبية المغربية على أساس دراسة سيميائية سردية لبنياتها الحكائية و انتظامها السردية.

إننا لم نتطرق من متن حكايا واحد، بل حاولنا تنويع حكاياته حتى نصل إلى نظرة متكاملة عن مجموع ما قد راج أو ما يروج من حكايات شعبية على اختلاف أنواعها وعلى امتداد الوطن .

إن الحكايات متنوعة جدا، لكن مصدرها واحد هو الشعب في مختلف لحظاته الوجودية، فهو المنتج الحقيقي للمفوضات السردية، الخالق للدلالة والمنظم للسرد.

به هي مصر الوقت المصح والمسهلك، الممدع والملقي، المشجع لرواح الحكايات الشعبية والمنصرف عنها لسواها أيضا، إذا ما تغيرت الحياة من حوله و فرصت عليه تنقي أشكال ثقافية وأدبية جديدة.

لذلك لابد لهذه الوصعية التبادلية، التي تتميز بها الحكاية التي تنتشر داخل ذات جمعية واحدة، من التأثير على طبيعة الحكاية الشعبية المغربية وعلى طريقة تشكيلها التي يمكننا تشبيه تكونها بكتلة من طين تتشكل باستمرار تحت يدمرنة لنحات مبدع. وهكذا فإن المادة الشعبية التي تتشكل منها الحكاية تتخذ أشكالا أسلوبية متعددة: أغان وأمازيج قصائد ملحون وأزجال - أحاج وألغاز

ولأن شكل السردية الشعبية لم تصمد أمام التحولات التاريخية الأخيرة، وصارت ذات صانع هو كئوزي مرتبط بحياة مجتمع ولى ولم يعد له وجود إلا في الذاكرة الشعبية، بناهته بالدلالة المتمظهرة من خلال البنية السردية «لأن السردية هي التي تخصص النص» وهي أهم مرحلة في الحكاية الشعبية.

وسنحاول الإحاطة بالبنية السردية من خلال تأمل الملفوظات والبرامج السردية في الحكاية الشعبية. والنظر في المراحل الأساسية للانتظام السردى: مرحلة التسخير و مرحلة التأهيل و مرحلة الإنجاز و مرحلة الجزاء لرسم طبيعة الخطاطة السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية. تلك الخطاطة التي سوف تمكننا من تصنيف السرد الشعبي و استخلاص طبيعة التركيب السردى في الحكاية، وأخيرا النظر في شكل النموذج العاملي وكيف يتوزع عبر مجموع المتن الحكائي محاولين في الجزء النظري الإحاطة بطبيعة المقاربة السيميائية السردية من خلال أشهر روادها، قبل أن نتخير منها أدواتنا الإجرائية المناسبة للتحليل الذي نزع من إنجازها.

إلا أنه لا بد لنا من الوعي بالصعوبات التي تعترض التحليل السيميائي و التي تتجلى أساسا و كما أشار إلى ذلك كورتيس COURTES في كتابه «التحليل السيميائي للخطابات»⁽¹⁾ في الانفصال بين النظرية السيميائية و التطبيق أي بين النظام الوصفي و المادة الموصوفة.

فالموصف السيميائي هو أساساً من جنس الترميق bricolage الذي يحدث له
ليمي سترأوس.

لذلك فإن كل المشكل ينحصر في التطابق بين النظام الوصفي وبين الموصف
الذي نقوم بتحليله أي ينبغي أن يقترب التحليل ما أمكن من التعبير عن حقيقة
الظاهرة المدروسة.

و اختيار أحسن قراءة سيميائية لا يعود إلى حقيقتها الداخلية وإنما يعود فقط إلى
قدرتها على التحقق فأحسن مقاربة هي تلك التي تثبت فعاليتها وتحيط أكثر بالموصف
المدرّس والتي تشمل المبادئ الثلاثة التي يحتوي عليها الخطاب العلمي: المطابقة
والشمولية والبساطة.

ومن الضروري نقد الباحث للأدوات الإجرائية التي سيشغل بها على النص. وهو
عمل دأبت السيميائيات على ممارستها منذ نشأتها لذلك فهي تجدد نفسها باستمرار.

ونلاحظ أن العمل السردّي يتكون من مستويات مختلفة:

- مستوى التنظيم السردّي للملفوظات السردية (البرامج السردية).
- مستوى العوامل (النموذج العاملي - الأدوار العاملة) .
- مستوى الشخصيات : (الأوصاف - الأدوار الموضوعاتية) .

ويمكن النظر إلى العمل السردّي باعتباره يتكون من ثلاثة مستويات :

- 1 - مستوى البنيات العميقة .
- 2 - مستوى التوسط الذي يشمل البنيات السردية و البنيات الخطابية .
- 3 - مستوى التمثّل أو النص .

3 - الاختبارات الثلاث :

إن بنية العمل السردّي تمثل انتظام هذه اللحظات الأساسية في المحكي والتي
تختزل بدورها ثلاثة اختبارات :

أ - الاختبار التأهيلي :

هو عبارة عن ذلك المقطع السردّي الذي يحظى فيه البطل بالتأهيل المناسب لدى
يمكنه من تحقيق الإنجاز، حيث تحصل الذات الإجرائية على مجموعة من موضوعات
القيمة التي هي عبارة عن صيغ تؤهل الذات : (الرغبة - القدرة - المعرفة - الواحا

أهلية الذات :

« يعتبر التأهيل أساس المسار السردي الذي يسبق الإنجاز»⁽¹¹⁹⁾

فإذا كان الإنجاز هو فعل الكينونة فإن الأهلية هي الشرط الضروري للفعل (ما يدفع للوجود السيميائي) ، لذلك يجب إدراجها ضمن «الوجود» وليس ضمن « الفعل » ، وتبعاً لذلك فينبغي الانطلاق - في النظر إليها - من ملفوظ الحالة .

فالذات المؤهلة تتوفر على برنامج سردي لكي تعمل على تحقيقه .

ينبغي أن تحمل علامات تشير إلى إمكانية تحقيق البرنامج السردى وذلك عن طريق امتلاك الذات للرغبة والقدرة والمعرفة والواجب ..

تظهر الذات المؤهلة عندما تتصل بموضوع التأهيل كذات سيميائية بالقوة فهي مالكة لفعل تحييني، فالتأهيل هو تأليف صيغ ملائمة لتحقيق الإنجاز، والأهلية ليست دائماً إيجابية فيمكن أن تكون سلبية وتنتهي بفشل الذات الإجرائية وعدم قدرتها على تحقيق الفعل المنشود ...

وقد تمر الذات من تجارب تأهيلية متعددة ومتنوعة تتطور داخل الحكاية حتى تصبح قادرة على الفعل... و يتخذ التأهيل شكل «ترقب توقعي لسلسلة من البرامج السردية لإغناء وتطوير هذه الحالة»⁽¹²⁰⁾ .

أو تستقطب الذات الإجرائية أشكال التأهيل « ويمكن أن تصل الذات إلى التأهيل بجهدا الخاص أو عن طريق مرسل أو واهب » اجتماع ذات الحالة وذات الفعل في عامل سردي واحد، وبهذا الشرط يمكن القول أن الذات السيميائية ذات موجودة وفاعلة »⁽¹²¹⁾

119 - J COURTES « introduction à la sémiotique narrative et discursive » Hachette 1991? , p. 16.

120 - عريماس : « السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع » ترجمة سعيد بكنراد ، مجلة أفاق - اتحاد كتاب المغرب العدد 8 - 9 - 1988 ، ص 133 .

121 - Courtes : op cit p:16.

ب - الاختبار الأساسي :

و يتحقق فيه إنجاز البطل و هو أهم مرحلة في العمل السردي لأنه يحدد سردي النص و يحقق البرامج السردية .

الإنجاز هو التجربة الأساسية التي " تشكل المكان الأساسي داخل الحكاية حيث يستطاع البطل بعد رحلة بحثه إنجاز المهمة التي كلف بها... " (124)

ويمكن اعتبار أن البرامج السردية تقوم على الإنجاز (فعل إنجازي) ولكن مع مراعاة بعض الشروط :

1 - اجتماع داب الفعل و داب الحالة في عامل سردي واحد ...

2 - أن يكون عند الداب الرعية هي امتلاك موضوع قابل للوصف .

3 - أن يصل البرنامج السردى إلى مرحلة الإنجاز . " (125)

" إن كل إنجاز يترصد عند الذي سينخره أهلية، يمكن النظر إليها على شكل امتلاك الذات ... والشروط القبلية لتحقيق الإنجاز (الفعل) تكون بارتباط مع أفعال الأرادة والواحد والمعرفة " (124)

ج - الاختبار المتمجدي :

حيث يتم فيه التعرف على البطل الحقيقي و تقديم جزاء العقد المبرم في بداية الحكى والذي يمكن من وضع بنية تعاقدية منظمة للمحكي بين المرسل و الذات التي تتولى تحقيق الإنجاز .

بعد إنجاز مهمته، يعود البطل ليخبر المرسل الذي كلفه بالمهمة أو الذي زوده بصيغة واجب الفعل، وهذا الأخير سيقوم بالحكم على الإنجاز الذي قام به البطل.. حسب نظامه القيمي، فإذا ما رأى أن ما قام به البطل مطابق لأخلاقيته قام بتمجيده (125).

122 - بحمد المرسل مقال لسانق - ص 133

123 - المرسل مقال لسانق - ص 133

124 - Desmedt: op cit p: 44.

125 - Op cit p: 69

وهو ما سميته غريماس بالمخطط الأخلاقي. فالمخطط السردى مجموع من
توارس بحاور ويدبر الأفعال الأساسية المنحرفة من طريق الذات.

« فالإنحمار توظفه ويعلن عنه البنية العاقبة التي يهدف من وراءها
هالعمدة المبرمة منذ البداية بين المرسل والمرسل إليه هي التي تحلها دور
المجموع السردى »⁽¹²⁷⁾.

ومسار الذات المنحرفة سيكون متبوعا بحراء المرسل بنوعيه (التذوئي، العطف، و
أخذ موضوع القيمة من المرسل إليه الذات)، والإدراكي (تقسيم فعل الذات) وبنات
مطابقته لنظام القيم التي يمتلكها (المرسل) .

« وهكذا نجد صورتين للمرسل :

1 - مالك للقيم يحاول تضمينها في برنامج العمل .

2 - يحكم على مدى مطابقة هذه الأفعال للأخلاق المرجعية .

«إذا كانت الذات السيميائية تحدد كذات فاعلة بفصل قدرتها على الفعل وحق
كينونة الأشياء» فإن المرسل منظورا إليه من نفس الزاوية، هو الذي يدفع الفعل
أي يمارس فعلا يهدف دفع الذات إلى الفعل، و المسار السردى للمرسل موقع
لممارسة القدرة (تحريك الذات)، وموقع تحريك فيه مشاريع تحفيز الذات على
ممارسة الأفعال التي ترغب فيها.... فالمرسل يتخذ شكل الحارس للتعاقد وتضيق
العلاقات الإنسانية وحقيقة الأشياء والكائنات. والفعل الذي يقوم به هو فعل ذو
طبيعة مزدوجة»⁽¹²⁹⁾.

د - العلاقة بين الاختبارات الثلاث :

إن الاختبارات الثلاث (تأهيل + إنجاز + تمجيد) تشكل اللحطات القوية للمحكى.

يقول غريماس: «إنها تتميز من جهة بالاختلاف بين موضوعات القيمة المطلوبة
وبطبيعة تموضعها داخل السلسلة التركيبية للمحكى»⁽¹³⁰⁾.

126 - غريماس . نفس المقال السابق ، ص : 136 .

127 - نفس المقال ، ص 136 .

128 - نفس المقال - نفس الصفحة

129 - نفس المقال ، ص : 128 .

فهي الاختبار التأهيلي تبحث فيه الذات عن موضوع يسعى إلى تحقيقه (الواحد) أي عن ما يمكنها من تحقيق الفعل .
المعرفة .
أما في الاختبار الأساسي فتبحث الذات عن الموضوع الأساسي .

و هي الاختبار التمهيدي : تعود الذات و قد حققت الإنجاز فيتم التعرف على
وتمحد من طرف المرسل .

« وهذه الاختبارات كلها تؤطر من طرف المرسل الحاضر في بداية العقد
وعند الجزاء النهائي »¹³¹

ورغم أن تتابع هذه الاختبارات ليس حتميا فغريماس يعتبر :

« أن قراءة تراجمية تمكن من توضيح أن هذه الاختبارات تقتضي بعض الشيء
فتمجيد البطل يقتضي العمل البطولي. وهذا العمل يقتضي بدوره تأهيدا كفايا للبطل »

4 - السيميائيات السردية عند غريماس :

لقد انطلق غريماس من : « التمييز بين العوامل التي ترجع إلى التركيب السردية
الممثلين والشخصيات المتعرف عليهم في الخطابات الخاصة حيث يتمظهرون »

لقد مكن هذا التمييز من فرز مستويين مستقلين حيث يمكن النظر من خلالهما
إلى سردية النصوص رغم الصعوبات الناجمة عن تعقد الظاهرة السردية.

و التنظيم العاملي لشخصيات المحكي، أو ما يسمى بالنحو السردية المستقل عن
التمظهرات الخطابية قادر على الإحاطة بالسردية في النصوص...

هكذا يتم النظر إلى البنيات السردية باعتبارها تحتوي على ثلاث مكونات :

- 1 - البنية العاملية كعلاقات بين العوامل على المستوى التركيبي والجدولي .
- 2 - الأدوار العاملية التي تقوم بتنويع البنية العاملية حيث يتحدد العامل انطلاقا
من دوره في و مكانته داخل النص السردية .
- 3 - بنية الممثلين .⁽¹³⁴⁾

131 - op cit p: 50.

132 - op cit p: 50.

133 - Greimas : « actants et acteurs... » p : 161.

134 - op cit p:161/ 168.

وينتم النظر إلى النص السردي باعتبارها محتوى على مستوى أساسي بالاعتماد على مستوى البنية العميقة السابقة على الاستثمار السردي والدلالي مستوى البنيات السردية ومستوى البنيات الخطابية»¹³⁵

«يمكن القول إجمالاً، إن المستوى السردى لا يشكل سوى لحظة النوسط بين المعايضة والتجلي.

أي بين المحافظ الأولية للمسار التوليدي و بين محافظه النهائية. بين ما يبدو كصيغة تحريدية و بين ما يبدو كفعل تشخيصي»⁽¹³⁶⁾

أ. الملفوظات السردية و البرامج السردية :

عندما ترغب ذات في الموضوع، وتقوم الذات بفعل محول لتتصل بالموضوع أو تتفصل عنه في إطار سيرورة معينة ، نسمي هذه السيرورة برنامجاً سردياً.

إن إنجاز برنامج سردي قاعدي أو أساسي يتطلب إنجاز مجموعة من البرامج السردية الوسيطة و « نسمي المجرى السردى أو المرقى السردى: المتتالية الترتيبية للبرامج السردية »⁽¹³⁷⁾

و نمو برنامج سردي يتمحور حول لحظات التحول التي تمر منها الذات الإحرائية ابتداء من لحظة (الحصول على التأهيل: الرغبة / المعرفة / القدرة) حتى لحظة الإنجاز، وأخيراً لحظة تقييم الحالات المحولة والإنجازات المحققة .⁽¹³⁸⁾

إنجاز	جزاء
(تحولات الحالات) البعد العملي	تقييم الحالات والتحولات البعد المعرفي

135 - op cit p:161/ 167.

136 - فنكراد ، مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص 77 - 78 .

137 - Desmedt p:43.

138 - Adam: << le récit >> p:73.

ب- البنيات العائلية كملفوظ شامل فإن هذا الملفوظ يمكن أن يتفكك إلى سسسه إذا اعتبرنا المحكي كملفوظ شامل فإن هذا الملفوظ يمكن أن يتفكك إلى سسسه من الملفوظات السردية (الوظائف عند بروب) المترابطة. ويمكن تعريف الملفوظ كعلاقة بين العوامل التي تكونه، وهكذا نحصل على نوعين من الملفوظات السردية التي يمكن أن تلتقي داخل البرنامج السردية :

- 1- الملفوظ السردية الذي يجمع بين الذات والمرسل إليه.
- 2- الملفوظ السردية الذي يجمع بين المرسل والموضوع والمرسل إليه.

كما تتم فصل الملفوظات السردية داخل المحكي إلى :

1-1- اتصالات تركيبية :

« وكيفما كان التأويل الذي نعطيه لهذه البنيات التركيبية فإنها قادرة لعموميتها على مفصلة المتخيل الإنساني.

(الاتصالات الملحوظة بواسطة هذه الخطاطات الأولية) قادرة على الإحاطة بالمعنى ومفصلته... (139)

1-2- اتصالات جدولية: يظهر الأمر وكأن المنتج أو المتلقي للخطابات السردية يتوفر بشكل مسبق على بنية أولية لمفصلة الدلالة إلى مجموعات متناظرة (المرجع السيميائي كنموذج لهذه البنية)، وتمكن هذه البنية الأولية من مزاج البنية العائلية حيث يكون لكل عامل نقيضه دون أن يتضمن النقيض أي حكم قيمة (العامل والعامل المضاد).

ج البنية السردية القاعدية :

« إن البنية السردية القاعدية - في نظر غريماس - (اللوغاريتم السردية) تطبق التنظيم المنطقي لأربع ملفوظات سردية لا تتمظهر بالضرورة كلها في المحكي...»

وهذه الملفوظات هي :

التسخير	التأهيل	الإنجاز	الجزاء
---------	---------	---------	--------

يقول غريماس :
«نطرح الخطاطة السردية القاعدية كعنصر منظم ومتحكم في التحولات، ويشكل التحول في هذه الحالة مجموعة من اللحظات السردية المرتبطة فيما بينها وفق منطق خاص

- 1 - التسخير .
- 2 - الأهلية .
- 3 - الإنجاز .
- 4 - الجزاء ⁽¹⁴¹⁾ .

إن التسخير كأصل للفعل، والتأهيل كتحيين لهذا الفعل، يحددان داخل الخطاطة السردية لحظتين تقودان داخل الاقتصاد العام للنص السردى من الإمكان إلى التحيين سواء تعلق الأمر بالفعل (الوظيفة) أو تعلق بالذوات المنجزة لهذا الفعل (العوامل).
و النص السردى في كليته يعد برنامجا سرديا تاما، يحتوى على سلسلة من البرامج السردية المرتبطة إما بضرورة تكرار التجربة مرات متعددة ...

وأما بتعدد الموضوعات الاستعمالية المؤدية إلى الحصول على موضوع قيمة واحد.
وإذا ما نظرنا إلى بنية المحكى نجد أن السردية عند غريماس تتكون من برامج سردية تتحرك في مراقى سردية تبدأ بالتسخير ثم التأهيل فالإنجاز والجزاء .

ويمثل لها بالترسيمة التالية ⁽¹⁴²⁾ :

التسخير	التأهيل	الإنجاز	الجزاء
ا	ا	ا	ا
ذات ممكنة	ذات محينة	ذات محققة	الحكم على الأفعال
ا	ا	ا	ا
موضوع ممكن	موضوع محين	موضوع محقق	
ا	ا	ا	
برنامج ممكن	برنامج محين	برنامج محقق	

141 - مكراد مدخل إلى لسيمانيات لسردية ص 56

142 - نفس المرجع ص 74 .

د البنية التمثيلية:

« حتى نكون البنية العاملة حاضرة هي الخطاب السردى. فالحا...
وساطة تصنيف الأدوار العاملة المحددة في نفس الوقت بواسطة...
الصيغية وبوضيغياتها التركيبية...» (143) التي تمكن من تغطية وتمشيط...
الخطاب. وبعد ذلك تظهر سيرورة جديدة تتركب بنيتين عاملية وتمثيلية وتندمج...
العامل والممثل (الشخصية).

« ولا بد هنا من أن نشير إلى عدم التطابق بين العامل والممثل، فالعامل قد يدور...
أكثر من ممثل، كما أن ممثلاً واحداً قد يعبر عن عوامل مختلفة...»

« ليتم الانتقال من البنيات السردية كهيكل عام ومجرد إلى ما يشكل غطاء...
البنيات ويمنعها خصوصيتها وتلوينها الثقافي: البنيات الخطابية...»

وذلك من خلال مستويين للتمظهر الخطابى: مستوى القيمة ومستوى الصورة...
يضم: خلق الممثل، التفضية، التزمين.

« إن البنيات السردية لا تكتسب دلالتها إلا من خلال تحققها داخل أشكال خطاب...
خاصة...» (146)

والمسار السردى هو الأداة الأساسية في تحديد نمط الوجود السيميائى لسرد...
والموضوعات على حد سواء. فالذات في السرد تمر تباعاً بثلاثة أنماط مختلفة للوجود...
السيميائى فهي تتحقق على ثلاث مراحل أساسية:

ذات ممكنة ذات محينة ذات محققة

« ستبدو الحكاية، في مستواها التوزيعي، كإجراء ينتشر انطلاقاً من الإخلال بتعاقب...
والى رَأْب صرع هذا التعاقب...» (147)

43- Greimas: « actants et acteurs... » p:166

44- Greimas: « actants et acteurs » p:146.

145- ينكراد نفس المرحع السابق ص: 78.

146- نفس المرحع السابق ص 79.

47- Desmedt :op cit p: 145.

وإذا كانت البرمجة تتم في مرحلة أولى في مستوى عميق حيث ي طرح الدلالة كشكل منظم بشكل سابق عن التحلي وقابل لأن يتجسد في مواد تعبيرية متنوعة. فإنها تتم في مرحلة ثانية داخل ما أشرنا إليه سابقا كمستوى بوسطى من المعالجة والتجلي.

هكذا يكون النص السردى من المنظور السيميوطيقي عبارة عن مجموعة من المستويات المترابطة التي تنظم دلالة النصوص انطلاقا من البنيات الأولية للدلالة حتى المستوى اللساني - النص - عبر البنيات السردية و الخطابية.

5 - جوزيف كورتيس COURTES

حدود السيميائيات عند كورتيس :

تعتبر أبحاث كورتيس استمرارية لاقتراحات غريماس في اختيار السيميائيات والسيميائيات السردية على الخصوص كمنهج لتحليل النصوص السردية ابتداء من النصوص المنتمة إلى - الفولكلور - حتى النصوص الأدبية.

و الاختيار السيميوطيقي أو المقاربة السيميوطيقية راجع إلى فعاليتها في مواكبة الموضوع الموصوف ، و توفرها على الملائمة، الصدق والبساطة التي هي خاصيات ضرورية لكل خطاب ذي طابع علمي. وهذا ما يؤكد كورتيس بقوله :

« يمكن اعتبار أن أحسن مقاربة هي التي - حسب المتعارف عليه حاليا في العلوم الإنسانية - الأكثر فعالية. أي تلك التي تحيط أكثر وبأكبر قدر ممكن من الشمولية بالموضوع الموصوف .

إن المبادئ الثلاثة من مطابقة و شمولية و بساطة هي ضرورية لكل خطاب ذي طابع

علمي»⁽¹⁴⁸⁾

و المنهج السيميائي يهوسه الهم الإستيمى بحيث لا ينفك يعيد النظر في ذاته وفي أدواته الإجرائية ليقدّم نقدا شاملا للنظرية السيميائية نفسها و الوعي بحدودها

في هذا الوصف يلاحظ ذو النور
الوصف والوصف والوصف والوصف

الوصف والوصف والوصف والوصف
الوصف والوصف والوصف والوصف

الوصف والوصف والوصف والوصف
الوصف والوصف والوصف والوصف

الوصف والوصف والوصف والوصف
الوصف والوصف والوصف والوصف

المشكلة الثانية راجعة إلى تكوين التحليل السيميائي نفسه، لأنه من السهل
بمادح بطريقة أكثر أو أقل بطورا تحتوي على انسجام داخلي، لكن قد يحدث انحراف
من النظام الوصفي المتبنى والمادة الخاصة للتحليل عندما يريد أن يخص الموضوع
الموصوف لأدوات التحليل التي تمت تاورتها من أجله:

« ومن ثم الانطباع التي يتخذ طابعا حقيقيا أن الوصف السيميوطيقي الذي هو
عبارة عن ترميق (كما سماه سترافوس) عندما يريد تطويع أدواته الإجرائية أحسن
لتناسب الموضوع الموصوف فإنه يقوم بتشويهها بالنسبة لدقتها الأصلية

و الكلمة الأخيرة ينبغي أن تكون للموضوع الموصوف فباحترامه واحترام
خصائصه يقوم الباحث بتعديل نمط تحليله كلما لم يوافق موضوع التحليل.

وعمل الباحث أو المحلل هو عبارة عن حركة مستمرة و دائبة من الموضوع الحاصل
للتحليل و النموذج الذي يقصد التعبير عنه .

4 - Ibid p:56

5 - Ibid p:66

6- الأدوات الاجرائية الاساسية المعتمدة في الجانب التحليلي

يتفق الأمر بتجميع وابتقاء الأدوات الاجرائية التي تناسب النص الذي ندرسه من الأطروحات النظرية التي عرصناها في الجانب النظري .

فعيداً عن الجوانب النظرية التي حددت مستويات تحليل الدلالة في مستوى عميق ومستوى متسطح . يمكن اختزال النظرية السيميائية في مجموعة من الأدوات الاجرائية التي تساعد على إحاطة بالمتكون السرد في حكايات السببية المفريية وهذه الأدوات الاجرائية هي :

البنية الأولية للدلالة :

التي تفصل المحكي بين وضعيتين : الوصفية الأولية والوصفية الختامية لتتكون تشكلاً المحاور السيميائية التي تنظم مجموع الدلالة في نص سردي .

البرامج السردية :

تتكون من تركيب ملفوظات الحالة وملفوظات الفعل . هذه البرامج التي قد تتعدد على المستوى الاستبدالي والجدولي والتي تتمفصل إلى برامج سردية وبرامج سردية مضادة وإلى برامج سردية اتصالية وبرامج سردية انقصانية .

الخطاطة السردية القاعدية :

لقد انطلقنا من اعتبار البرنامج السردى ملفوظاً سردياً أساسياً ولكن ننظر إلى العلاقة بين العوامل وبين النص (المعرفة والرغبة والمقدرة) يجعلنا نتحدث عن بنية سردية أكثر تعقيداً تعبر عن التنظيم المنطقي لمجموعة من الملفوظات السردية من مستوى أعلى وتجمع البنية السردية القاعدية بين أربع لحظات داخل المحكي هي :

- التسخير - التأهيل - الإنجاز - الجزاء

الفصل الثاني

البنية السردية في حكاياتنا الشعبية

1 - البنية الأولية للدلالة في الحكاية الشعبية المغربية :

تلعب البنية الأولية للدلالة دورا أساسيا في حصر المعنى داخل النص الحكائي فغالبا ما يكون السرد في الحكاية الشعبية محصورا بين وضعية أولية و وضعية ختامية أي بين حدين يشكلان في ما بينهما ما يسمى بالمحور السيميائي يتموضع بين بداية الحكاية ونهايتها ...

المحاور السيميائية في الحكاية الشعبية المغربية :

ينحصر السرد في الحكاية الشعبية المغربية بين حدود متقابلة موزعة حسب محور سيميائي معين. يحتضن المعنى و ينتج الدلالة السردية لمجموع النص الحكائي، وهذه البنيات الأولية المنظمة للدلالة محدودة وتتنظم من خلال مجموعة من المحاور السيميائية يمكن عرضها كما وردت في المتن الحكائي المعتمد في هذه الدراسة :

أولا: المحور السيميائي : اعتداء - عقاب .

نجد هذا المحور متكررا في عدد كبير من الحكايات الشعبية المغربية، في الحكايات رقم - 95 - 94 - 89 - 88 - 76 - 63 - 48 - 47 - 44 - 42 - 38 - 30 - 27 - 17 - 4 (100). وكيفما كان شكل الاعتداء سواء اتخذ شكل خيانة الأخت لأخيها (ح42)، أو خيانة الزوجة لابن عمها (ح4)، أو اعتداء على الجار من غير قصد (ح17)، أو نكران معروف (ح38)، أو الاعتداء على النفس بسلوك أرعن (ح30)، أو على سبيل الطيش والفضول (ح44)، أو الطمع (ح48 ح89)، أو عدم احترام وصية (ح52)، أو وشاية أو ظلم (ح63) ...

وهذا الاعتداء كيفما كان مصدره وكيفما كان شكله والدافع إلى ارتكابه، لا يمر في الحكاية دون عقاب، مما يجعل الدلالة في هذه النصوص منحصرة بين حدي وقوع الاعتداء و حصول العقاب .

وهو يعرف بالاعتداء المعندي والدفع الذي يرد عليه الاعتداء

وبطبيعة الحال فان هذه البنية تدل على الاعتداء، وهذه البنية الأولى تدل على الاعتداء الذي يعرف فيها الحصول على الشيء (عقاب) هي بنية يملكها المذنب لتكون مدية على الاستمرار الدلالي وتعتبر طاقة الامكانيات السلبية

أولا يظهر فعل المعندي أو الاعتداء.
ثانياً عقاب المعندي.

ويمكن اختزال هذه البنية في بنية أخرى أشمل هي : الفعل ورد الفعل

إن الاعتداء لا يتخذ شكلا واحداً فهو يختلف من حيث قصده احداً بالآخرين . وقد يكون موحها بشكل لا إرادي نحو داب المعندي نفسه لاداءه فعل شرير يؤدي إلى هلاكه و هلاك الآخرين دون تمييز كما في حكاية الذي ساق الحراب لأهله ونفسه . أو في حكاية الذنب والفتنة والسياسة حيث الشرة بالذنب إلى قطع دنبه وقطع ذنب أمثاله ، وقد يكون الحمق وعدم تقديره العاقبة سببا في اعتداء الإنسان على نفسه .

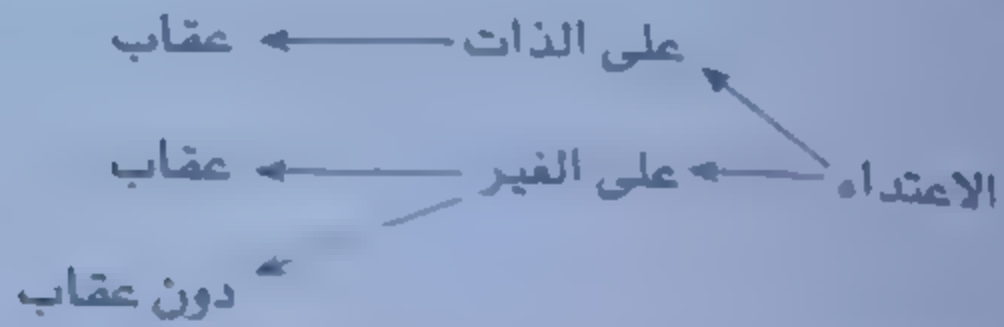
وكيفما كان الاعتداء . وسواء كان قصديا في خيانة الأخت لأخيها ، أو كان لا إرادي كاعتداء اللقلاق على فراخ الصقر . وسواء كان اعتداء على الآخرين أو على النفس فان لحظة الاعتداء قابلة دلاليا أن تتحقق بأشكال متعددة .

هذه بعض أشكال تحقق الاعتداء . وبطبيعة الحال لسنا هنا بصدد عد جميع أشكالها ولكن بصدد التوضيح أن البنية الأولية قابلة للتحقق بصور وأشكال متعددة .

وما قلناه عن لحظة الاعتداء يمكن قوله عن لحظة العقاب ، فهو قد يتخذ بدوره أشكالا عديدة .

ويبقى الاعتداء وتمظهر العقاب في النص الحكائي بنية حاصرة للدلالة مولدة لها حسب تصور أخلاقي يرفض أن يبقى المذنب والمعتدي دون عقاب ، وتكرار هذه البنية

في النصوص الحكائية المغربية نسج إلى حد كبيرها الاحكام التي تعكس نسج
الإنساني حسب قيمتي الخير والشر .
ويمكن ترسيم نسج (الاعتداء - العقاب) كما سيظهر في الشكل التالي :
على الشكل التالي :



و يلاحظ أن الاعتداء عندما يكون ممارسا على ذات المعتدي نفسه تسبب من
الأسباب سببية لتقصير في التكوين والحلل في الطبع فإن العقاب ينزل به بطريقة حتمية.
أما إذا كان الاعتداء ممارسا على الغير فإن المعتدي عليه يملك إمكانيتين للرد على
هذا الاعتداء إما تنفيذ العقاب على المعتدي أو العفو عنه.

وغالبا ما تختار الحكاية الشعبية المغربية عقاب المعتدي. وأشيع الأساليب محاولة
منها لاجتثاث الشر من أذهان ناشئتها، فتربط المعتدية - لأن المعتدي يكون في الغالب
من النساء - بين جمل عطشان يجرهن نحو الماء وجمل جوعان يجرهن نحو شئير
حتى يتمزق جسدهن أشلاء. وهذا العقاب المفضل في الحكاية الشعبية المغربية هو
رد فعل على الأثر الذي يتركه الاعتداء في ذهن الضحية .

ومن جهة أخرى فإن الضحية لا ينزل العقاب بالمعتدي بنفسه دائما فقد ينوب عنه
في ذلك شخص آخر، كما في حكاية " السايح بوقرن " فعندما تحون الروحة ابن عمها
مع العبد، وتحاول قتله، بل تقطع جسده إربا إربا، إلا أنه ينجو بمعجزة ويتشافى من
جراحه، إلا أنه وإن استطاع قتل العبد الذي شارك في الاعتداء لا يستطيع أن يعاقب
بنت عمه التي سيقتلها أخوها عندما يعلم بالخبر.

أو قد تستعين الضحية بمن ينصفها من المعتدي كما في حكايات: " العنزة
والذئب " حيث تستعين العنزة - ردا على اعتداء الذئب - بالسلوقي... وفي بعض
الحالات تختار الضحية أن تحجم عن عقاب المعتدي بنفسها وتعفو عنه خاصة وأن
عقابا إلهيا قد حل به .

وهكذا يصل بهذه البنية الى الرسمه التاليه
الصحة تعاقب المعندي
شخص اخر يوب عن الصحة في عقاب المعندي
المعو عن المعندي

يعود لنقول أن الاعداء له أشكال شتى. لكن أهم شكل له في حكاياتنا السفس
هو الاعداء الممارس من طرف الاقرباء (الدين تجمعهم بالصحة خلافات
والمصاهرة) ونجد بشكل حاصر روعة الأب، الأحب، سيات العم، الأب والاح

هذا بالإضافة إلى شخصيات أخرى تمارس الاعتداء مثل النفس، العدو
الدث، وكائنات أخرى مثل العول، العولة، العصريت، الثعبان، همين.

وهي أغلب الأحيان يستطيع البطل أن يتخلص من المعندي إما بالهروب منه
بمواجهته أو الاحتيال عليه كما في حكاية - حمو الحرامى مع العولة أو عاسه سس
التجار مع ابن السلطان .

لكن في أحيان أخرى لكنها معدودة، لا يستطيع الصحة تحليل نفسها من المعندي
وذلك لحطبا ارتكبته فتقع صحة لطمعها أو شرها وعدم تقديرها لعواقب الامر و
عدم استماعها للنصائح المقدمة لها في حينها...

فهميم يقتل المرأة في النهاية لأنها اشترت المشاكل بمالها و لم تقدر عاقبه م
فعلته إلا فيما بعد، وسيكون ذلك عقابا ذاتيا لها

وحماين سيموت تحت أبواب الفولة لأنه لم ينصب لنصيحة روحه وساته و طاع
أطماعه، وهكذا فإنه حسب منطق الحكاية من لم يقبل نصيحة اهله يموت والذي
يطيع غرائزه طاعة عمياء يموت في النهاية تماما مثل الذي يصدق المظاهر
فيصدق أن الفولة عنزة وديعة يستقدمها إلى بيته ليستمد من حبيبها.

وقد يتخذ العقاب في بعض الأحيان شكل استرداد، حيث تقوم الصحة باسترداد
ما اغتصبه منها المعندي وهذا مانجده في حكاية العنزة وأولادها، حيث تسترد هذه
الأخيرة أبناءها من بطن الذئب بعد أن تبقرها.

وهذا ما نلاحظه أيضا في حكاية "حساين الحداد" حيث يسترد حساين ماله الذي
سرقه اليهودي بمساعدة السلطان.

ثانياً : المحور السيميائي: فراق - لقاء:

ليست بنية (الاعتداء - العقاب) هي البنية الوحيدة التي تحصر الدلالة في قصص الحكاية الشعبية المعاصرة، فهناك أيضاً محور سيميائي آخر ينظم العلاقة في مجموعته من النصوص هو: الفراق - اللقاء.

فلحظة المراق تفتح السيرة أمام تحقق الفعل ولحظة اللقاء قد تعلق السيرة فتصير كل دلالة النص منحصرة بين هاتين اللحظتين.

وإذا ما تأملنا هذا المحور السيميائي في حكاية (تاجر حلاوة) نراها تبدأ بلحظة المراق بين الابن وأبيه. فالتاجر يطلب من ابنه أن يحبره بما قاله الطائر وعندما يرفض هذا الأخير إجابة طلبه يحمله ويرمي به في البحر.

إن المراق أساسي في هذا النص، فابتعاد الابن عن أبيه يحقق مجموع السرد اللاحق، وكيفما كان الابتعاد فإنه يخلق السرد وينمي الأحداث فالابتعاد يخلق الحكاية. لأنه لولا الفراق لما تشعبت الأحداث واتخذت أبعاداً جديدة.

فعندما يبعد البطل بإلقائه في البحر، يبقى النص في بنيته الدلالية العميقة، وفي برنامجه الصمني يتوق إلى لحظة اللقاء / العودة رغم أن انتظار هذه اللحظة قد تطول حسب تشعب السرد.

لا بد أن نشير إلى أن الفراق أو الابتعاد يتخذ في أغلب الأحيان شكل اعتداء، لأن الابتعاد يكون عن منزل الأهل. لذلك فإنه يكون قسرياً، فالتاجر يلقي ابنه في البحر، ولا ندري هل الأمر يتعلق بمحاولة للقتل، أم بلعبة سردية لجأ إليها سارد الحكاية الشعبية ليفتح السيرة بتحقيق لحظة الابتعاد الضرورية لخلق السرد.

إن تحول التاجر الأب الذي مارس الإبعاد - الاعتداء - إلى متسول يتخذ شكل عقاب على إبعاده لابنه.

وعلى كل حال فإن دلالة مجموع النص الحكائي تنحصر بين لحظتين: لحظة تفتح السيرة ولحظة تقفلها، فلحظة الإبعاد تحمل في طياتها فعلاً ما يهيء البطل لاحقاً لإنجازه - لأنه ليس هناك إبعاد مجاني - فعندما رمي البطل في البحر من طرف الأب

كان هناك على الشاطئ الذي سيصل إليه مجموعة من الفقهاء يبحثون عن حل للفرز الذي كلمهم السلطان بحله تحت طائل العقاب.

نلاحظ إذن أن أحداث النص الحكائي تنظم بين حدين يشكلان البنية الأولية للسلسلة هي لحظة المراق - الاستعداد - اللقاء - العودة.

وهذا ما نلاحظه في حكاية "عائشة بنت النجار" حيث يفتح الفراق مع الأب وغيابه لتأدية مناسك الحج المجال لتحقيق فعل الاعتداء من طرف ابن السلطان على البنات. ورد فعل عائشة قبل أن يتحول السرد بعودة الأب من الحج إلى شكل حديد يقوم على زواج ابن السلطان بعائشة وعلى الصراع بينهما .

وهكذا تكون لحظة الفراق ولحظة اللقاء لحظتين حاسمتين في تطور النص الحكائي، فغالبا ما تكون اللحظة الأولى من السرد لحظة خصبة يتحقق فيها النص السردى وليتخذ فيه ملامحه النهائية.

إن الفراق يحيل البطل أو البطلة إلى وضعية تشعر فيها بالنقص وسيكون الحكى اللاحق عبارة عن قضاء على هذا النقص.

ثالثا : المحور السيميائي : فقر - غنى :

ينظم المحور الدلالي (فقر - غنى) دلالة عدد مهم من حكايات المتن الحكائي الذي ندرسه، وهو يشتغل على شكل قلب لوضعية الفقر التي تعاني منها الذات إلى وضعية اغتناء حيث تتحول الذوات بواسطة فعل محول من حالة أولية تشعر فيها بالنقص إلى حالة امتلاء يفمر النقص الأولي .

ففي (الحكاية رقم 1) يتحول اليتيمان من فقيرين متشردين إلى غنيين يملكان بيتا وماشية وذلك بعد عثورهما على الكنز .

الفقر

الغنى

بواسطة الحصول على الكنز

ويؤطر هذا المحور السيميائي مجموع الدلالة في القسم الأول من هذه الحكاية قبل

محور من حديد لتعطية محور
 المحور (الدلالة) هو محور (الاعتناء و المشايخ)

محور الاعتناء	محور المشايخ
محور الاعتناء	محور المشايخ
محور الاعتناء	محور المشايخ
محور الاعتناء	محور المشايخ

أما (في الحكاية رقم 25) فإن السرد يعطي التحول من الفقر إلى الغنى والروح
 من بنت السلطان قبل أن يذهبوا إلى الحبس. عن المحور على القنديل واستعماله في
 لخلاص من الموت، ويمكن أن نفهم من خلال هذا المحور السيميائي أننا بإمكاننا
 فهم الدخول من المحور من باعتار أن المحور على القنديل واستعماله لن يكون إلا
 لتعويض المحور السيميائي الأول (سرد اغتفاء).

أما في (الحكاية 12) فبعد أن الدلالة تتمحور حول محور سيميائي واحد هو تحول
 عاشته من هدم قصره إلى أميره عندما يروح من ابن السلطان على كل حال فإن
 محور (عمر) يعطي تنظيم الدلالة في سرد من الأحداث. ويتضح إمكانات متعددة يمكن
 للحطاب أن يستثمرها.

في (الحكاية 51) يؤدي موت الأم إلى هدم وشرد الأبناء. هذا أن التحول هذا السرد
 إلى عنى عندما يحصل الأولاد على مال السط الحائهم

ونلاحظ أن الحكاية لا تكفي بالتحقيق على هذا المحور بل يضيف محوراً آخر
 هو محور اعتناء عقاب هكأن الأبناء الذي يسجل المرحاة الأولى. يتضح السرد على
 تحقق حديد تنظمه بنية دلالية معارفة قد تكون الاعتناء والعقاب أو غير ذلك.

وإذا ما تأملنا (الحكاية 82) نلاحظ أن الدلالة تنتظم عبر محور سيميائي
 ينطلق من الفقر إلى الانتصار على الفيلان كما في (الحكاية 84) التي تنتظم
 أحداثها حسب بنية دلالية تبدأ بالاستعداد والسفر لتنتهي بالاعتناء والأساء.

لأنك أن المحاور الدلالية تداحل هي أكثر من الأحيان ولا نحافظ على حدتها
 الواضحة.

... ..

من منزل الأيوين والضعف.

وإذا ما تأملنا في هذه الأسماء وجدنا أنها تدل على القوة والروح من جهة أو على الضعف واللين من جهة أخرى. ويمكن اعتبار زواج البنت الميسرة من الساطع هو ضد ذلك البنت من الضعيف الذي هو

كما يمكن اعتباره نقطة انحصار المتغير اعطاء من طاقته أخرى، ولهذا الظاهر
يمكن إدماج محور سيمباني في محور سيمباني بتمثيله أو بترجيح عنه مما يتردد من بعض
المنية الأولية للأدلة ويردد من أحوالها للمختصين.

وكمثال على ذلك يمكننا إجمال السر والعمى هي محور أشمل هو الضميمة والسر
وكذلك محور الأعداء وره الأعداء والأعداء لا يكون إلا عند أملاك المودع في السر
هي معظم أحواله بالأعداء (أملاك) بأهل) والأعداء لا يكون هي أملاك حالات الخدائ
الشخصية الممرسة إلا على الضميمة التي تكون هي أملاك الأعداء من ضميمة وحالات السر
شاهدة على ذلك ويمكن أن يمثل على ذلك بالشكل التالي

المحور السيني	الحد الأول	الحد الثاني
المحور السيني 1	الأضراس	العصب
المحور السيني 2	العصب	الموت
المحور السيني 3	الموت	الأضراس

نلاحظ في (الحكاية 84) نداحل أكثر من محور دلالي، فالإبعاد يؤدي إلى الضرر (والإبعاد يتخذ شكل اعتداء من روجه الأب) والرواح يؤدي إلى الاعتناء للعبد روجه الأب اعتداءها و يحصل المراق من جديد لذلك نلاحظ أن البنية الأولية هي هذا النص الحكائي هي بنية معقدة تنوع على مجموعة من المحاور السيميائية يمثلها الشكل التالي :

المحور السيميائي	الحد الأولي	الحد النهائي
المحور السيميائي ١	استعداد	مودة

المحور السيميائي 2	الحداء	؟
المحور السيميائي 3	فراق	الحاء
المحور السيميائي 4	فصر	عشاء

نلاحظ أن السرد ينتظم عبر أربعة محاور في نفس النص الحكائي مما يجعل البنية السردية تتشعب وتتجدد بانتقالها كل مرة و بشكل متعاقب أو متراس من محور سيميائي إلى آخر .

إن تداخل الحدود المنطقية التي تحصر الدلالة تجعل للخصوص المختلفة و كأنها نص سردي واحد يروم تحقيق أهداف واحدة و سنعود إلى هذا الأمر في ختام الحديث عن المحاور السيميائية الأخرى التي تنتظم السرد في حكاياتنا الشعبية .

إلا أن المحاور الدلالية المذكورة أعلاه ليست الوحيدة و إن كانت المهيمنة التي تنظم الدلالة في الحكاية الشعبية المغربية، فقد نثر في حكاياتنا الشعبية على محاور سيميائية أخرى تنظم الدلالة السردية كالوصية و تمييز الوصية و الفعل ورد الفعل هذه المحاور الدلالية تشكل البنيات الأولية للدلالة في حكاياتنا الشعبية .

2 البرامج السردية في الحكاية الشعبية المغربية :

إذا كنا قد تحدثنا بشكل منفصل عن ملفوظ الحالة و ملفوظ الفعل في الحكاية الشعبية المغربية فذلك مجرد إجراء منهجي فقط، أما نصيا فالملفوظات السردية و البرامج السردية مرتبطة بعضها ببعض في لحمة واحدة تشكل البنية السردية للحكاية .

ونسمي هذا الارتباط الذي تقتزن فيه ذات الحالة بذات الفعل، طبق انتظامات سردية معينة، برنامجا سرديا تسعى الذات إلى تحقيقه بهدف الوصول إلى موضوع القيمة ضمن «مرفق سردي» وتنقسم البرامج السردية حسب أهميتها داخل اللعبة السردية إلى قسمين:

- أ - برنامج سردي أساسي .
- ب - برنامج سردي استعمال.

1 - برنامج سردي للبطل .
2 - برنامج سردي مضاد .

1 - البرنامج السردى الاستعمالي

يمكن حصر البرامج السردية الأساسية في الحكاية الشعبية المعربية في تحويل ذات الحالة من وصية أولية (غالباً ما تمتاز بالنقص) إلى وصية ثانية فيها بالامتلاء... وهكذا فإن البرامج السردية تدور أساساً حول امتلاك لموضوع عن طريق قلب وصية وإعادة توازن وتحقيق رغبة. وقد يتجاوز تحقيق ذلك من برنامج سردي هي الحكاية الواحدة مما يشعب السرد الحكائي، ويحول البرنامج السردية تتناسل في نفس النص.

لقد وضعنا في السابق أن البرنامج السردى الأساسى في الحكاية الشعبية المعربية هو أساساً برنامج سردي اتصالي تقوم فيه الذات سواء كانت ذات الحالة أو الفعل - بتحقيق الرغبة حيث تتصل بموضوع القيمة الذي كانت منفصلة عنه لكن هذا البرنامج لا يتم بطريقة مباشرة فلا بد من اللجوء إلى قواعد اللعبة السردية التي تقتضي اعتراض سبيل الذات بوضع مجموعة من العوائق ومنعها من الوصول إلى الموضوع بطريقة مباشرة .

إن اللعبة السردية استراتيجية في الحكاية الشعبية لأن وصول الذات بسرعة إلى الموضوع سيقضي لا محالة على مجموع السرد في الحكاية.

فإذا أخذنا حكاية «هاينة» كمثال نلاحظ أن زواج ابن العم من هاينة يتفطر باستمرار حتى يمكن السرد من التوسع، فرغبة الذات لا ينبغي أن تتحقق بسرعة لكي تمنح الفرصة لرغبة السارد والمسروود له في التماثل عبر مجموعة من المحطات التي يتصعد فيها الحكى من مرحلة إلى أخرى حتى يتحقق المطلوب، مع ما يولده هذا التدرج من توتر متزايد لدى المسروود له. فالسرد ينبغي أن يعرض لمجموعة من الانقطاعات على مستوى تحقق البرنامج السردى :

الذات — الموضوع

هذه الامور التي ذكرتها من جهات النفس بعد ما هو عندك من الوحيات والاعتقادات
التي هي على ما هي من المولود وذهب بها بعد ان الامم وذهب البطلان ان هاتيك كانت التي ان
العملية. وستر حجب بيت عمه من المواليد لا يستطيع الزواج بها فسير حجاب ما يتعلمه
الغراب ويصرف بينهما من حديث حتى يتمكن الاب من استرجاع ابنته من بطنه. وبعثوا
هابنة من كلبه صيد إلى امرأة جميلة.

هكذا سيكون الحكاية و يصرح إلى مجموعة من اللحظات التي يعطل بعض
الرسالة الأولى أي رواج ابن العم بهائيه. و يمكن القول أن هذه الحكاية يصرح إلى
المحطات التالية :

دریغہ احتیاط اسرار اسرار اسرار اسرار

نلاحظ أن البرنامج السردى الأساسي «رغبة هي الرواح» تحصى الرواح، بقرصه
مجموعه من البرامج السردية التي تعطله ويمنع بحققه سرديا، ويمكن إدراجها في
الاحصاء العام للمحكى حسب رغبة السارد طبقا لما يطرحه تنابع الأحداث في
الحكاية من إمكانات سردية.

لقد وضعنا هي السابق أن البرنامج السردى الأساسى هي الحكاية الشعبية هو برنامج سردى اتصالي تهدف من خلاله الذات تحقيق الرعية والاتصال مباشرة بالموضوع الذي كانت منفصلة عنه. لكن هذا البرنامج السردى لا يتم بطريقة مباشرة. بل عن طريق تدخل مجموعة من البرامج السردية الاستعمالية أو الوسيطة التي تمكن من تحقيق البرنامج السردى الأساسى.

فإذا كان هذا البرنامج هو الزواج من ابنة السلطان أو ابن السلطان أو ابنة العم أو غير ذلك، فإن هذا الزواج الذي يتحقق على شكل برنامج سردي اتصالي لا يتحقق إلا عبر تعثرات متعددة .

هلكي يتروح «القيرع» من ابنة السلطان في حكاية العارية بنت منحصور ينبغي أن ينحز ثلاث برامج سردية وسيطة تمكن من تحقيق البرنامج الأساسي .

البرنامح السردى الأول: «الحصول على حليب اللبوة فى جلد شبلها»

البرنامج السردى الدائى "الحصول على الماء من حليق"
البرنامج السردى الدائى "الحصول على نضاج الحارثه تحت مغطى الدافطه"
... على مظهر السور ويمكن برسم هذه البرامج على الشكل التالى

1 - البرنامج الاستعمالي

2 - البرنامج الاستعمالي

3 - البرنامج الاستعمالي

البرنامج الاساسى

1 - السرد من مظهر السلطان

هناك يتروح الرجل من ابناء السلطان ينبغي أن يحصل على الأدوات السحرية لسي
تسعملها فى تحقيق الرواح

هكذا فإن البرامج الاستعمالية أو الوسيطة تظهر على شكل برامج ضرورية لتحقيق
البرنامج السردى الأساسى، وهى ضرورية لأن هيكل السرد لا يتم إلا بها، ففى أغلب
الأحيان يلجأ السارد إلى البرامج السردية الاستعمالية لتوسيع قاعدة سرده، فلن يكون
صالحا دائما الاكتماء بالبرامج السردية الأساسية وحدها لأنه سينتج بنية سردية
بسيطة غير قادرة على شد انتباه المتلقى مدة طويلة، لذلك تلجأ إلى تفريع الحكى
وتعطيل تحقق البرنامج السردى الأساسى .

لا بد إذن من هذه الحلقات الوسيطة التى تغنى الدلالة و تنمى السرد فى الحكاية.

هناك يتحقق الزواح بطريقة دالة لا بد من مطالب وصعوبات تعترض تحقيق البرنامج
الأساسى، وتقوم بتشويق الجمهور المتتبع .

و هذا ما نلاحظه أيضا فى البرنامج السردى الذى يقوم على الاسترجاع الذى لا
يتحقق بدوره بطريقة مباشرة، فلا بد أن تتدخل مجموعة من البرامج الاستعمالية
الوسيطة لتعطى قيمة أكبر لموضوع القيمة التى ترغب الذات فى الحصول عليه، فإد
أخذنا كمثال حكاية "بومسيى و القبرة" نجد البرنامج السردى الأساسى هو استرجاع
القبرة لقبعتها وإصلاحها للخطأ الذى مارسته فى حق جاريتها، والتحول من فقدان
إلى الاسترجاع.

فالبرنامج عبارة عن تحول من حالة انحصال إلى حالة نقصان بواسطة جهود الدار
بفسها. ويمكن تمثيل هذا البرنامج الأساسي كالتالي:

[(ذ ٧ م) — (ذ ٨ م)]

ولا يتحقق هذا البرنامج الأساسي الذي يمكن تسميته بالأسر حاد من إلا من خلال
مجموعة من البرامج السردية الوسيطة التي تعدد وبسطه شكل بعضها في بعض
الحكاية وتقوم بتشعيب البرنامج السردى الأساسي

الوضعية الأولية : القبرة تفقد قبعتها

- 1 - الدالية تطلب الماء مقابل عنقود العنب .
- 2 - الساقية تطلب الطرب مقابل الماء .
- 3 - المطربون يطلبون خروفا مقابل الطرب .
- 4 - الراعي يطلب «جرو» مقابل الخروف .
- 5 - الكلبة تطلب «السلام» مقابل الجرو .
- 6 - المهرة تطلب «الحشيش» مقابل «السلام» .
- 7 - الحصادون يطلبون نقش المناحل مقابل الحشيش .
- 8 - الحدادون يطلبون وحية «بركوكش» مقابل المناحل

القبرة تسرق «بركوكش» من الخيمة ، وتعطيه للحدادين.

- 1 - الحدادون ينقشون المناجل .
- 2 - الحصادون يعطون الحشيش للمهرة .
- 3 - المهرة تعطي السلام .
- 4 - الكلبة تعطي جروا .
- 5 - الراعي يعطي خروفا .
- 6 - المطربون يفتنون .
- 7 - الساقية تعطي ماء .
- 8 - الدالية تعطي عنبا .

الوضعية النهائية : القبرة تسترحع ناصبة شعرها .

و في الختام يمكن تسجيل الملاحظات التالية :

إن أغلب البرامج السردية هي برامج اتصالية، فإذا أخذنا العنصرين الحكاية والبرامج من المتن الذي اعتمدناه في هذه الأطروحة، نجد البرامج السردية موزعة على الشكل التالي :

ست حكايات تتحدث عن استرجاع مفقود، وخمسة عن حصول، وأربعة عن حصول وإذا ما اعتبرنا أن برنامج الاسترجاع هو في نفس الوقت برنامج حصول، وحدنا أن برنامج الحصول على موضوع القيمة هو البرنامج الأساسي في حكاياتنا الشعبية التي تقوم بتنوع البرامج السردية حسب التركيبات السردية التالية:

1 - برنامج حصول + برنامج استرجاع .

2 - برنامج حصول + برنامج فقدان .

3 - برنامج فقدان + برنامج استرجاع .

4 - برنامج فقدان + برنامج حصول .

5 - برنامج فقدان .

6 - برنامج حصول .

7 - برنامج استرجاع .

ب - البرنامج السردى والبرنامج السردى المضاد:

في بعض الأحيان لا تكفي الحكاية الشعبية ببرنامج سردي واحد تنحصر به نفس الذات أو تسخر فيه ذاتا إجرائية أخرى لتحقيقه، فقد تتدخل ذات أخرى معارضة لتنازع البطل أو الذات الإجرائية نفس موضوع القيمة الذي ترغب في الحصول عليه، فينقسم النص الحكائي إلى مواجهة بين برنامجين سرديين تنجزهما ذاتان تتعرض مصلحتهما حيث ترغب كل منهما في الحصول على نفس الموضوع، وكل اتصال لأحدهما به يعني انفصال الآخر عنه مما ينتج عنه مواجهة بين الذاتات تتمفصل إلى برنامج سردي وبرنامج سردي مضاد :

[(ذ_١ م) (ذ_٢ م) (ذ_٣ م) (ذ_٤ م) (ذ_٥ م)]

وإذا أخذنا أمثلة على المواجهة بين البرنامج السردى والبرنامج السردى المضاد نجد في حكاية «هاينة» برنامجين سرديين متقابلين:

البرنامج السردى المصاد الذى ننحدره العوال الذى يحتلم هاينة ويذهب بها بعيدا.

- البرنامج السردى الذى يقوم به ابن العم ليسترح هاينة بعد أن احتلمها الفول .

هكذا تتم المواجهة بين برنامجين سرديين ليحسم الصراع لفائدة البرنامج السردى الأول حيث ينتزع ابن العم هاينة من قبضة الفول ويتزوج بها .

أما في حكاية «عائشة بنت النجار» فتجد المواجهة بين برنامجين سرديين :

- البرنامج السردى للبطل المضاد (ابن السلطان) الذى يعتدي على عائشة .

- البرنامج السردى الخاص بعائشة التى تنتقم من ابن السلطان وتتنصر عليه .

لا يمكن للبرنامجين السريدين المتواجهين أن ينجحا في نفس الوقت، وذلك لأن نجاح أحدهما ينفي نجاح الآخر إلا في حالات قليلة جدا ونادرة عندما تحدث المصالحة بين البرنامجين السريدين لذاتين مختلفتين ليصير في النهاية برنامجا واحدا كما في حكاية المسلم واليهودي. أما في حكاية - عائشة وولد السلطان - فالبرامج السردية متعارضة حيث ينجح برنامج البطلة - عائشة - و يفشل برنامج البطل المضاد - ابن السلطان - والبرنامج السردى الذى يكتب له النجاح هو ذلك البرنامج الذى يستجيب لأخلاقية الحكاية .

ويمكن أن يمثل للبرنامجين على الشكل التالي:

- البرنامج السردى الأول: (أو البرنامج السردى المضاد) برنامج فاشل لا يتجاوز الانفصال إلى الاتصال نهائيا بموضوع القيمة.

- البرنامج السردى الثانى: (أو البرنامج السردى للبطل) حيث تستطيع البطلة تحقيق برنامجها السردى وإفشال البرنامج المضاد.

و البرنامج السردى للبطلة هو عبارة عن رد فعل ضد البرنامج السردى المضاد الذى يقوم به ابن السلطان والذى يهددها فيه بالاعتداء.

تتبع المواجهة بين البرنامج السردية ذروتها في حكاية طويلة بعنوان «الجارية»
 من قصص الفاطمة سبع بحور على ظهر السور» التي تقوم على تقابل بين
 سردتين أساسيتين:

أولاً: البرنامج السردى للبطل الحقيقي الذي يحقق مجموعة من الأهداف
 البطولية بل والمستحيلة لمائدة السلطان دون أن ينسبها لنفسه مما يمنح القصة
 ظهور برنامج سردي مصادره.

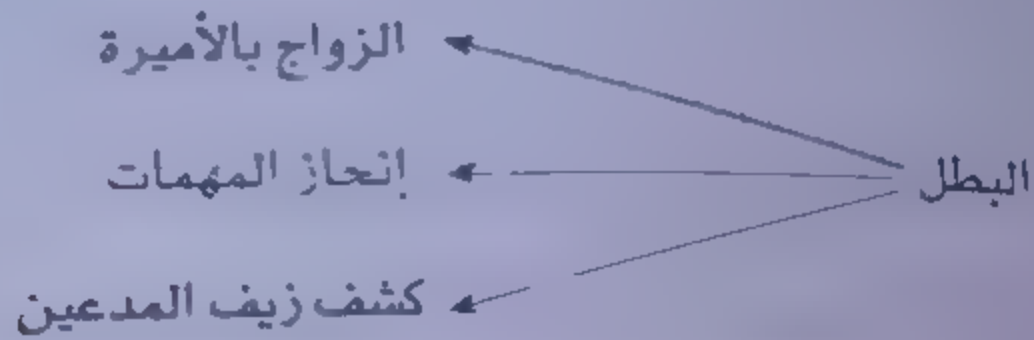
ثانياً: البرنامج السردى للأنطال المريعين الذين يدعون أنهم قاموا بالأحرار
 السالمة وينسبونها لأنفسهم وبالتالي يطلبون من السلطان الحراء الذي لا يستجيب
 الذي هو عبارة عن الزواج بالأميرة.

وهكذا نجد أمامنا تافهين برنامجين سرديين مصادرين، وبين دوافع متعددة
 على موضوع واحد هو الأميرة، ويمكن أن يمثل ذلك بالشكل التالي

البرنامج السردى المضاد	البرنامج السردى
الوزير ينسب الإنجازات الثلاث لنفسه	البطل ينجز المهمات الثلاثة الأولى:
	1 - تحليص البطل للأميرة
	2 - القضاء على العفريت
	3 - إرجاع الماء لسكان المدينة
أصهار السلطان يدعون بهم حفوا هذه الإنجازات.	البطل ينجز ثلاثة إنجازات أخرى:
	1 - الحصول على حليب اللبوة في حلد شبلها.
	2 - الحصول على الماء بين جبليين.
	3 - الحصول على تفاح الحازية بنت منصور.
	حزاء: الرواح بالأميرة

ينتحق السرد عبر برنامجين سرديين يمتصلان من الربيع الحميم لسم الخريف هي النهاية من خلال المواجهة بين البرنامج الحقيقي والبرنامج الراجح عن البطل الحقيقي الذي يحصل على تمجيد المرسل (الرواح بالأميرة). وتنتهي الحكاية بعقاب البطل المريف.

إن الرواح بالأميرة هو تنويع للبرنامج السردى الأساسى وتهميش للبرنامج السردى المصاد الذي يكتنفه زعم و ادعاء البطل المريف. وهكذا نكون أمام الترسيم السردية التالية :



وهكذا يتم إعلاء شأن البطل الذي تعرض لكثير من الاحتقار من طرف ذوات البرامج السردية المضادة، لذلك لا يكون عليه إنجاز الفعل الإجرائى فقط ولكن يلزمه أن يقدم الحجة والبرهان على أنه هو الذي قام بهذا الإنجاز الذي يريد غيره أن ينفيه عنه.

وبهذه الطريقة يخصص برنامج السردى وينسبه لنفسه بعد أن يحقق له النجاح. في نفس الوقت الذي يكشف فيه زيف البرامج السردية المضادة. وغالبا ما تعقب عملية الكشف عن البطل الحقيقي في الحكاية الشعبية لحظة الجزاء والعقاب كتنويع لنجاح البرنامج السردى للبطل.

وفي الختام يمكن القول إن الفوز في الحكاية الشعبية لا يكون من نصيب الذوات التي تملك القوة لأن الحكاية الشعبية المغربية تقوم على تعارض دلالي بين برنامجين سرديين متواجهين :

- برنامج سردي تؤدي فيه الحيلة والضعف إلى الانتصار.

- برنامج سردي مضاد تؤدي فيه القوة العمياء والشر إلى الموت والهلاك.

3 الخطاطة السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية

أ مرحلة التسخير في الحكاية الشعبية المغربية:

من يقوم بالتسخير أو تحريك الذوات الإحرائية في نصوص الحكاية الشعبية المغربية ؟

وما طبيعة التسخير في هذه النصوص ؟

و من يقوم بتحفيز الفعل ويمارس فعل الإقتناع على الذوات الإحرائية ؟

إن أول ما يلصق النظر هو صالة التسخير في الحكاية الشعبية المغربية ومحدوديته على الأقل بالنسبة للمتن الذي نشغل عليه و الذي لا تخفى تمثليته للحكاية الشعبية المغربية بشكل عام. و سنعود لدلالة قلة التسخير فيما بعد .

وهكذا فإن مرحلة التسخير ليست واردة إلا بالنسبة 24% في حين تظل معظم الحالات الأخرى عبارة عن تسخير ذاتي 53% وغياب التسخير بنسبة 21%.

وإذا ما عدنا إلى طبيعة التسخير في الحكاية الشعبية الذي توحد فيه ذات مسخرة لذات أخرى لتقوم بإجاء برنامج سردي معين. و تأملنا طبيعة الذوات المسخرة وحدنا الذوات المسخرة موزعة بالترتيب على الشكل التالي حسب ترددها داخل المتن الحكائي :

- 1 - الأب بتردد ست مرات.
- 2 - السلطان بتردد أربع مرات .
- 3 - العجوز بتردد أربع مرات .
- 4 - الأم بتردد مرتين .
- 5 - الزوجة بتردد مرتين.
- 6 - الزوج بتردد مرتين .
- 7 - الجارة بتردد مرة واحدة .
- 8 - الفقيه بتردد مرة واحدة.
- 9 - الشيطان بتردد مرة واحدة .
- 10 - الأطفال بترددون مرة واحدة .

وصلة تسخير في الحكاية الشعبية العربية مجموع ذلك الفعل من مائة من السنين
على حسب لأحياء ٣٨ - حدود بالأعداد دون في تسخير مناسبه ووسع مما تضمن
في حالة وجوده على الشخص سعادته كثر بل حدوده بالجمع بالطلافا من
نحو وفي غلب لأحياء لحاصل في غيب في تسخير و توحته كسما
كان نوعه .

وقد له تأثير كبير على مجموع الحكاية. لأنه ذات مرات مرحلة التسخير التي هي
الأساس لتحرير الذات الإحرائية على تحقيق الفعل. وفعل فاعلي يمارس على الذات
الإحرائية لرفعها إلى القيام بالأعداد. فإن النتيجة الحتمية لغيب مرحلة التسخير
في غيب مرحلة التحرر. باعتبارها مرحلة تقويمية يحكم المرسل من خلالها على ما
تقود به الشخصيات وحس الشخص الحكائي. فبالضرورة سيعب مرحلة الحراء لدى
سوف يؤديه المرسل. لتسخر. لذات مقابل عملها. وهكذا سيكون أمام سبه تسخيرة
حديثة تقود عن تسخير لذاتي أو غيب لتسخير

وذلك ما يدور تحيين الحكايات التي تبتدى بمرحلة التسخير. وحدا أن تعافد
تسخير بين المرسل ولدت منه بطرق متعددة ومختلفة

فقد ما نرى تسخير الذي يقوم به لأب (٣٢) يلاحظ أن هذا الأخير يسخر منه
مباشرة ليدلي له بالمر بعد أن يقنعه بدفع البقرة. والملاحظ أن هذا التسخير لا يكون
في بداية الحكاية ولكن في وسطها (ح ٣٢) ولا يشير إلى الحراء الذي سنأله الذات
الإجرائية بعد قيامها بالإنجاز ..

ويظهر أن يأس المرسل من إمكانية تحقيق الفعل هو الذي جعله يحجم عن تسخير
الذات الإحرائية لقيامه به. مما جعلها تتقدم بشكل تطوعي لإنعاز.

وقد يكون المرسل بخيلا لا يريد أن يقدم أي حزاء. مما جعله يتجنب التسخير لأن
فيه أثر ما صمنا بتقديم الحزاء المناسب للذات الإجرائية التي تتولى الإنعاز.

وقد يسخر المرسل الذات الإحرائية في مهمة بعد أن فشل فيها (ح ٣٦). حيث قد
يقوم المرسل بنفسه بالفعل التحويلي على سبيل التجربة فيفشل في ذلك فيكلم دانا
إحرائية أخرى لتحقيق لإنعاز الحكائي. والشيطان في حكاية - الشيطان و المعجور

نكتة مثل هي ذلك الحكام المجبور بتعميق نفس الإنجاز، و بالسر
مما وجد فيه

من خلال هذا السطر، نرى أن كلا حديدا من التسخير نمثله، بالمثل التالي

ذرائع إجرائية — فشل

المرسل — ذرائع إجرائية — نجاح

وقد تمديد التسمية السعوية على نوع آخر من التسخير هو عبارة عن تسخير مرسل
حيث يقوم المرسل بالمدام، بالمثل من تسخير كما نجد في (الحكاية رقم 1) حيث
لا يتم التثبيت المدلل الثاني لهم، مما يظلونه، وتسخير هذه الأخيرة لأنها الثاني لهم
تتمدد الشجع و نجاح السلطان هكذا نلاحظ، أكثر من تسخير واحد في المدة
تتمدد تسخير، عبر مسار النص الثاني المذكور أعلاه

1 - تسخير الأطفال للبنات المدلة

2 - تسخير البنات لأنها تحقق طلباتها السعوية .

3 - تسخير دى تقوم به النساء للبحث عن أسرارها .

و نلاحظ أن توالي التسخيرات في النص الحكائي بعد السرد، و جعل بعد لاحظ
التسخير و تنوع المرسلين الحكى بصرع باستمرار و لا تسير على خط واحد بل كما نرى
تسخير بدأ آخر جديد .

وقد يتحول المرسل من قائم بالتسخير إلى ذات إجرائية تقوم بالفعل الآخر
عندما يمثل في توحيه ذات إجرائية أخرى .

و غالبا ما يكون التسخير بدون حراء في الحكاية السعوية المعروفة على عتق
هو متعارف عليه في الحكاية العالمية حيث نعتبر على ما يمكن أن نطلق عليه تسخير
بدون حراء مما يعني عدم وضوح العقد الأولي للتسخير، فنادرا ما يكون التسخير
متضمنا للجزء في حكاياتنا .

والعمل أهم شكل من أشكال السعي، هو السعي الذي يسعى إليه الإنسان لتحقيق أهدافه، ولدفع نفسها لتحقيق الفعل. فتكون أمام الممثل الذي يتطلع إلى تحقيق أهدافه، تقدم بالإنجاز. وبما أن هذه الحالة، هي حالة التأهيل، فإنها تجعلها حالة من السعي، تسخير حارحي تسخير الذات نفسها لتحقيق الفعل، الحاصل بها العاكس أو العاكس، هذه هي التي تدفع نفسها لفعل الفعل، وذلك لغالب أن تسخير حارحي تسخير.

فالذات تعد نفسها منساقية ومتفعلة لتحقيق لفعل لأخر من خلال منساقية، تتواجد فيها أو لصدفة تجعلها في مواجهة خطر ما.

وهذا ما يلحظه في حالة الإبعاد والخطر داخل مكان مدحش، التي يتواجد فيها مجموعة من الدوافع الإحرائية (الطامع) وهي أمام ضرورة القيام بالفعل حتى يتحقق من الأخطار، لمعدفة الحاجة إلى التي تخلق الفعل الإحرائي وتوجهه نحو الهدف.

فهو يمكن اعتبار الإبعاد والشرود واليتم في الحكاية الشعبية، سواء من السحير ودافعا أساسيا إلى فعل الفعل في حكاياتنا ؟

إن الضرورة والحاجة والابتعاد عن بيت الوالدين والرغبة في استرجاع المال وتحقيق رغبات لأهل والرغبة في الزواج، والبحث عن مفقود ورد لأسماء، ولشخصه، والرغبة في التخلص من الشر، والصحر، وإعادة الاعتبار للام، والقصر، واسترجاع الحق والدفع عن المعتدى عليه، والحسدفة، والرغبة في الاعتناء، والروح والطبع، والانتقام، ورفض الوصية والضرورة والحب... والعداوة الطليعية، وتحقيق الانحصار والطمش، وسوء تقدير العواقب، والرغبة في المحرم والحسد والطمع... كلها وحشوات تدفع الذات إلى الفعل...

إن كل هذه الحوافر تدفع الذات لتسخير نفسها لتحقيق برنامجهما السردني الحاص دون أن تحتاج إلى تسخير حارحي.

وإذا ما تأملنا هذه الحوافر نجد أنها منقسمة بين ضرورة الفعل للحصول على حاجة أوليها من ألم، وبين السعي لتحقيق رغبة كامنة في النفس.

فالمقر والعاحة كما في (الحكمة رقم 11) ...
تحقق الإنجاز كما في الحكايات رقم 42 ...
الذاتي هي حكاياتنا الشعبية هو يُفسر ويُحده ...
إلى الزواج من بنت أو ابن السلطان. حتى يتخلص من ...
لا ترغب فيها.

- غياب التسخير في الحكاية الشعبية المعربية

في بعض الأحيان نلاحظ أنه ليس هناك تسخير في نفس ...
يطلب الفعل من الذات.

فنقض العهد بين الأخوين يدفع الدوات الأخرى ...
على الفعل كما في (الحكاية رقم 5) حيث يجرح ليتيم من ...
يكون كل شيء في الحكاية تحت رحمة القدر (الحكاية رقم 11) ...
الإجرائية للصدفة في الحكايات التالية (ح 23 - 24 - 25 - 26 - 49 - 56 - 59) ...
الذات الإجرائية لسلوك أحق كما في الحكاية رقم (ح 31) ...
الذات الإجرائية (ح 45)، أو لا يكون هناك أي هدف مستودعت لهذا ...
وراء الذات الإجرائية (ح 66)، أو يدرج عمل الذات في سياق المنافسة (ح 60)

و غياب التسخير والمرسل من الحكاية يعني غياب التوجيه ...
يؤطر أطراف الحكاية ويضمن التواصل بين بداية الحكاية ونهايتها

ولعل ما يفسر هذا الغياب هو تحكم الصدفة في الحكاية مما جعل ...
تقوم بالفعل فقط بالصدفة ودون أي تحطيط مسبق، فالذات الأخرى ...
الفضاء دون أي توجيه مسبق و دون أن يطلب منها أن تقوم بفعل ما ...
مبعدة مرفوضة من طرف الوسط الذي تعيش فيه مهانة ومحقرة ...
للصدفة والمغامرة، لا تعرف إلى أين تتجه أو إلى أين تذهب، أول ...
لها في الغابة الموحشة تذهب صوبه، وإذا ما وجدت فيه عولا ...
الخلاص بكل ما تملك من دهاء وحيلة ..

عندما يغيب التسخير والتوجيه، يفسح المكان للذات ...
(ح 30)، إن فعل الذات مقيم بشكل سلبي منذ البداية من قبل السارد ...

التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة
 التي هي من الداب الإحرانية هي الحكاية الشعبية المعرسة

ب مرحلة التأهيل في الحكاية الشعبية المعرسة

١ المعرفة

كيف يتأهل الداب الإحرانية في الحكاية الشعبية المعرسة لتتمكن من تحقيق
 الإحراق الموكولة إليها ؟

وما هي الموضوعات القصصية التي تحصل بها ؟

هل هي الرعب أم المذرة أم المعرفة أم الواجب ؟

وما هي الأشكال التي تتجدها هذه القصص التي تهتم على التأهيل ؟

وهل الداب الإحرانية تمتلك جميع هذه القصص أم لا تمتد إلا صنف محصور ؟

لقد قمنا بحصر أشكال التأهيل في مائة حكاية معرسة هو الحد من شكل التأهيل
 المهم هو شكل المعرفة (وخاصة الحيلة باعتبارها محطاً مع المعرفة) على اعتبار
 أن الحيلة هي هي الحقيقة معرفة الفعل ، فالحيلة تعتبر تأهيلاً أساسياً هي الحكاية

فهي أكثر من الحكايات الشعبية يكون أملاك الحيلة من طرف الداب الإحرانية هو
 الذي يجعلها قادرة على تحقيق الفعل ، خاصة وأنه هي أغلب الأحيان يكون أهلية الداب
 أقل من الحظر الذي يواجهها .

فهي حكاية « الصوغاير » (45) يستطيع البطل أن يخلص إخوته من العوثة ، بل يتجاوز
 ذلك إلى سرقة ممتلكاتها (حذاءها السحري ودحاحتها وعاءاتها) ليخلصها في النهاية
 هي صندوق ويقتلها .

وهكذا تطل هذه الحكاية وغيرها كبراً حكاية حدادان مثالاً (أدباً على ابن الأثير) بواسطة الحيلة يبقى أهم تأهيل تحصل عليه الداب المعسرودة المهارة. وهو مستعمل بضرورة إنجار الفعل. فماذا يملك طفل صغير أن يقوم به أمام حواء كاسية رداءاً يملك قنفذ أن يقوم به أمام أسد صار إذا لم يستعمل الحيلة؟ وماذا يستطيع... إنجار إذا لم تتسلح بالحيلة في مواجهة ابن السلطان؟

يتعرف بطل الحكاية على مكان البحث (22) أو على موضوع البحث الذي ينوي الاتصال به (2) والبنت تعرف خبر إخوتها (ح 13)، أو يتأهل بالمعرفة عبر طرد داسه امهارة. منطق الطير مثلاً) قبل أن يتعرف على موضوع القيمة (11) فزوجه السلطان يستعمل على زوجها وتثبت قيمتها لأنها تعرف (20).

و تدفع المعرفة بالشئ أو بمكانه إلى الفعل في الحكاية الشخصية. فالطفل (ح 13) للبحث عن الكلب الغريب عندما يعلم بوجوده (22). أو يعرج للبحث عن أحد أفراد الأسرة بعد معرفة مكانه سواء كان أما أم أختاً. أو للبحث عن شئ معين. الطائر الأخضر - أو فتاة ساحرة الجمال - المكسية شعرها - عربيل سبع حوب - بمحدد علمه بوجودها.

والحيلة كشكل من أشكال المعرفة تمكن الضعيف من إنجاز الفعل الصعب. فستحصل على من هو أقوى منه (ح 32). و يواجه هذا التأهيل من طرف البطل التأهيل بالفقد العمياء للذوات المضادة التي تمارس الظلم والاعتداء.

وقد نجد أن الدات الإجرائية تحصل على أكثر من تأهيل واحد حسب الأحوال وبشكل تعاقبي. فيمكن أن تحقق الإنجاز الأول بتأهيل واحد هو الحيلة.. ثم يقوم بإنجاز جديد بواسطة تأهيل آخر هو الحصول على الكلاب كما نجد في الحكاية (61)

والتأهيل يمكن الدات الإجرائية من الفعل. لذلك فطبيعة الفعل تحدد طبيعة التأهيل الذي ستحصل عليه الذوات.

وكما ارداد أهمية التأهيل الذي ستحصل عليه الداب كلما ارداد أهمية الإنجاز والمكسب من إنجاز الداب. لأننا نكون التأهيل ضعيفاً ونحقق الداب إنجازاً حارقاً

وهكذا تظل هذه الحكاية وغيرها كثير (حكاية حديدان مثل...) دليل على أن التأهيل بواسطة الحيلة يبقى أهم تأهيل تحصل عليه الذات المحترقة والمهانة، وهي تستطرد بضرورة إنجاز الفعل، فماذا يملك طفل صغير أن يقوم به أمام نولة كاسرة؟ ومادا يملك قنفذ أن يقوم به أمام أسد ضار إذا لم يستعمل الحيلة؟ ومادا تستطيع سم النجار إذا لم تتسلح بالحيلة في مواجهة ابن السلطان؟

يتعرف بطل الحكاية على مكان البحث (22) أو على موضوع البحث الذي ينوي الاتصال به (2) والبنت تعرف خبر إخوتها (ح13)، أو يتأهل بالمعرفة عبر طول دراسة (معرفة منطق الطير مثلا) قبل أن يتعرف على موضوع القيمة (11) فزوجة السلطان تنتصر على زوجها وتثبت قيمتها لأنها تعرف (20).

و تدفع المعرفة بالشئ أو بمكانه إلى الفعل في الحكاية الشعبية. فالبطل يخرج للبحث عن الكلب الغريب عندما يعلم بوجوده (22)، أو يخرج للبحث عن أحد أفراد الأسرة بعد معرفة مكانه سواء كان أم أخا، أو للبحث عن شيء عجيب - الطائر الأخضر - أو فتاة ساحرة الجمال - المكسية بشعرها - غزير سبع حوت - بمجرد علمه بوجودها.

والحيلة كشكل من أشكال المعرفة تمكن الضعيف من إنجاز الفعل الصعب فينتصر على من هو أقوى منه (ح32). و يواجه هذا التأهيل من طرف البطل التأهيل بالقوة العمياء للذوات المضادة التي تمارس الظلم والاعتداء.

و قد نجد أن الذات الإجرائية تحصل على أكثر من تأهيل واحد حسب الأحوال وبشكل تعاقبي، فيمكن أن تحقق الإنجاز الأول بتأهيل واحد هو الحيلة.. ثم تقوم بإنجاز جديد بواسطة تأهيل آخر هو الحصول على الكلاب كما نجد في الحكاية (51).

والتأهيل يمكن الذات الإجرائية من الفعل، لذلك فطبيعة الفعل تحدد طبيعة التأهيل الذي ستحصل عليه الذوات.

وكلما ازدادت أهمية التأهيل الذي ستحصل عليه الذات كلما ازدادت أهمية الإنجاز، والعكس ليس صحيحا لأنه قد يكون التأهيل ضعيفا وتحقق الذات إنجازا خارقا.

وهد يحصل التأهيل في النهاية كما في الحكاية (53). حيث يكشف ان الداب الإحرائية تمتلك الحيلة والحداع وتستعملها في النهاية لاسترحاع باصية رأسها..

و أهم أشكال التأهيل في الحكاية الشعبية هو تأهيل البطل بواسطة الحيلة. فهو لا يستطيع أن يواجه الأخطار الكثيرة المحدقة به من كل الجهات إلا باستعمال الحيلة. فهي التي تساعد على مواجهة الكائنات التي تهدده بالالتهام، و تساعد على الحصول على قوته وسط منافسين أشداء، أو على موضوع رغبته : ف «حمو لحرامي» يستطيع أن يقهر الفيلان لمجرد أنه يمتلك الحيلة (ح54)، وكذلك «رطل» يستطيع أن يقهر اليهودي والسلطان معا باستعمال مجموعة من الحيل (ح55)، والاحتيايل والذكاء يجعل البطل ينتصر على الغولة (ح74). و يتخذ شكل مواجهة بين البطل والغولة على مستوى الحيلة، وحيلة البطل تقارع حيلة الغولة في نوع من الاحتيايل المتبادل ... ونلاحظ أن حكايات كثيرة تعتمد التأهيل بواسطة الحيلة (ح77 - 78) لنصل إلى منافسة في الحيلة بين المسلم واليهودي، و بين الذئب والقنفذ عندما يشتركان في المحصول (ح79).

والتأهيل بواسطة الذكاء والحيلة (ح84) يجعل البنت العاقلة تنجو من الغولة (ح88)، و البنت العالمية.. تستطيع أن تتغلب على الأب الظالم بواسطة الحيلة (ح57) والأب يسترجع ابنه من بطن الغراب (ح58) و الفتاة تستطيع الخلاص من الفقيه الطالم بواسطة الحيلة فتدفعه إلى قتل أخته (ح63)، وبواسطة الحيلة تستطيع «بنت الشيخ الكامون» أن تتغلب على ابن السلطان (ح90) و يخدع الذئب الأسد (ح97)، وينتصر القنفذ على الذئب (ح98)،

إن المعرفة تؤدي إلى الإنجاز، فعندما تعرف الزوجة بأن زوجها يستأثر باللحم كله لنفسه تلقنه درسا لتنتقم لنفسها، و عندما يعرف البطل وصية أبيه يقوم بتنفيذها (ح94)، فالمعرفة إذن تؤدي إلى الإنجاز (ح99). (ح92) رغم كونها قد تتخذ في بعض الحكايات شكلا زائفا، فيدعي البطل أنه يعرف (ح85) و مع ذلك يحقق الإنجاز و يفلت من العقاب.

وفي ختام هذا الجزء يمكن القول إن التأهيل بواسطة امتلاك الذات للمعرفة يتخذ في الحكاية الشعبية المغربية الأشكال التالية:

1 - التأهيل بواسطة الحيلة التي تستعمل في أغلب الأحيان للخلاص أو للحصول على موضوع القيمة : (قوت - زواج ..)

2 - التأهيل بمعرفة لا يهدف أساسا إلى الإنجاز .

3 - التأهيل بالمعرفة هو الذي يؤدي إلى لإسعاد أو صبة مثلا

4 - التأهيل بالمعرفة الذي يهيمن على الحكاية (حكايات فك الألغاز).

5 - التأهيل لمتعارفين ليس لتأهيل بجمع بين دوت معارضة لمصالح.

2 - القدرة على الفعل :

دا كانت داب الحكاية لشعبية لمعرفة مؤهلة أساسا بالحيلة والرغبة فما هي أشكال لقدرة التي تتوفر عليها والتي يمكنها من تحقيق الفعل؟

أول شكل يلاحظه هو امتلاك البطل لوسائل تمكن من الفعل . فهي (ح 1) يتمكن الأخ من النجاة من اعتد ، الأخت لكونه يمتلك الكلاب المدربة التي سوف تنقذه . والابن يتمكن من معرفة مكان أمه لكونه يمتلك القطعة والذئب (ح 2) ، وقد تكون القدرة التي يتمتع بها البطل غير مرغوب فيها فيرسل لإنحار مهمات مستحيلة للتخلص منه (ح 3 - 22).

وهي بعض الأحوال يكون البطل عاجزا عن تحقيق الفعل لذلك تتدخل كائنات حارقة لتخليصه من الخطر (المعوز والملائكة هي (ح 4)) . السلطان في حكاية الحداد (7) . الأب في حكاية البنت المدللة (9) .

وهي بعض الأحيان تصهم القدرة على الفعل بطريقة صمنية (ح 13) فالساف ينتقم من اللقلاق لأنه أقوى منه (ح 17) . والحصان ينجح في استرجاع الضمادة لأنه الأقوى (ح 21).

وقد يكون التأهيل بالقدرة عن طريق اختبار البطل في السياق كما في حكاية «النير بوقرن» حيث يتغلب البطل على الجميع بواسطة امتلاكه للحصان (ح 11) ، وقد يفضل البطل في الاختبار فيظهر عجزه وعدم تأهيله (ح 15) .

والحيلة تنوب عن القوة في كثير من الحكايات الشعبية . فينهزم المؤهل بالقوة أمام المؤهل بالحيلة (ح 20) . وقد يحصل البطل على القوة بامتلاكه المعرفة فهم لغة الطير

تمكنه من أن يصير سلطانا (ح 21)، أو الحصول على أدوات سحرية، أو البطل يحصل على الأدوات السحرية التالية (القبعة السحرية، السحابة الطائرة، مدحرج الذهب) يمتلك القوة (ح 23)، أو يحصل على السدبل السحري (ح 25) والقضيرة السحرية، والدحاحة والعصا (ح 24)، وامتلاك الأدوات السحرية يكسب الذات الآخر به قوة خاصة، تمكنها من تحقيق الفعل الصعب، وكلما حصل البطل على أدوات سحرية شتيرة ومعددة كلما زادت قدرته وكفاءته وكلما استطاع تحقيق الإنجازات المستحيلة التي يكلف بها.

وقد تكون القدرة على الفعل حاسمة في تأهيل البطل كما يظهر في الحكايات التي يتأهل فيها السلوقي لإنصاف البقرة أو العنزة (ح 28) ف انصاف « الآخر » لا يتحقق بالحيلة وحدها، لذلك لا بد أن يتأهل البطل بالقدرة حتى يتمكن من الفعل، وإعادة الحق إلى أصحابه.

وفي كثير من الأحيان يفهم التأهيل بالقدرة بشكل صمغى لأن اسم بطل الحكاية يحيل عليه، فعندما نقول مثلا الأسد أو السلوقي فإننا نفهم تأهيلهما بالقوة.

والسلوقي الذي ينجز فعل الإنصاف يمتلك القوة أكثر من الدب، وهذا معروف عند من يروي الحكايات ومن يستهلكها... فهو مؤهل بطبيعته بالقدرة التي تمكنه من الفعل (لقضاء على الطالم و إنصاف المظلوم) وهكذا ستكون صمغيا قادرين على تحسين تأهيل الذوات بالقدرة والاستطاعة إلى:

- تأهيل بحكم الطبيعة .
- التأهيل بامتلاك أدوات سحرية
- التأهيل بمساعدة ذوات أخرى وكائنات تمكنهم من إنجاز الفعل .

3. الرغبة في الفعل :

يعتبر التأهيل بواسطة الرغبة تأهيلا أساسيا في الحكاية الشعبية المغربية على اعتبار أن الحكاية المغربية تقوم على تحقيق رغبة فردية وجماعية في نفس الوقت، فكيف يتمظهر التأهيل بواسطة الرغبة في الفعل عند الذوات الإجرائية في النصوص الحكائية المعتمدة في المتن ؟

والرغبة في مملات نعماته وشرائحها في ليس نواله لشعر في الحكمة (112)
 والرغبة في كل منفردة هو الذي جعل لأساء يفكر من في حيلة لأشباع لأب مدحها
 وحديث رغبته في الحرية هي التي حسمه يدفعون لئلا يمدح حيلة لأساء (113)
 قدت لعمانه هي التي ترغب في الحصول على موضوع شمس مساعدته لئلا
 لإحرارية وتحتضن الحكمة لتعقبة لعمريه لعدد من لرحلات يمكن حصولها
 كالتالي رغبة اليتامى في الخضم (114) والحكمة (115) ورغبة لعدد في سرحان
 مائه من لهدوى (116) رغبة لئلا لعمنه تحقق لأحار (117) لرحل على رصبات
 انته. لرغبة تحقق لأحار (118) رغبة لأحب في سرحان حولها (119) الرغبة
 في الحصول على لقوت (120) رغبة ولد ليؤمة في الحصول على لئلا (121)
 الأزب ترغب في ترويح بنتها (122) لرغبة في الحصول على لئلا (123) لرغبة في
 استرحان الروح (124) الرغبة في ترويح من بنت السلطان (125) الرغبة
 في الحصول على مأوى (126) لذت ولقنند يرعبان في الحصول على عمل لئلا
 (128) الحلاق يرغب في خلاص من زوجته (129) لرغبة في الزواج بالأميرة (130)
 الرغبة في الانتعاد من صحر لمدينة (131) الرغبة في الحصول على لئلا (132)
 الرغبة في الانجاب (133-134-135) رغبة الشيطان في إغواء لئلا (136) رغبة خامسة
 في الزواج من السلطان (142) رغبة تحقق لئلا سلبيات (144) لرغبة في الحصول على
 القوت (148) الرغبة في الحصول على العنم والرغبة في استرحان لأساء (151) لرغبة
 في الزواج من المرأة (152) لرغبة في استرحان ناصية الحمار (153) لأفاء برعون
 في اتباع حرفة الأب (154) الرغبة في الانجاب (156) الرغبة في ترويح من لئلا العم
 (158) الرغبة في الزواج من الأميرة (160) لرغبة في الانجاب (161) لرغبة في لئلا
 هميم (165) السلطان يرغب في حل اللغز (167) لأخ يرغب في ترويح من حته رغبته
 المتيات (1715) الرغبة في الانجاب (172-173-175) رغبة الأخت في ترويح (177) لرغبة
 في الانجاز (180) رغبة الحصان في الزواج من المتاة (181) لأخ يرغب في ترويح من
 أخته (183) رغبة الأخوين في الزواج من الأخت (186) رغبة ابن لعم في الزواج من
 بنت عمه (187) رغبة الرجل في الزواج من الفتوة (189) رغبة المرأة في الحصول
 على اللحم (195) رغبة الأب في ابنته (196) الذنب يرغب في القوت (197) الرغبة في
 الحصول على القوت (198).

ويمكن اختزال هذه الرغبات في الأشكال التالية :

- الرغبة في الطعام .
- الرغبة في الإنجاب .
- الرغبة في الزواج .
- الرغبة في اللقاء مع الأهل .
- الرغبة في استرجاع شيء مفقود .
- الرغبة في الحصول على المال الرغبة في المرحاة على العفب .

ح مرحلة الإنجار في الحكاية الشعبية المغربية :

كف سمظهر بنبه الابهار هي الحكاية الشعبية باعتبارها أهم مرحلة في الخطاطة
السردية القاعدية ؟

إذا ما تأملنا المتن الذي شتعل عليه وحدا أن الإبحارات التي تقوم بها الدوات
الاحرائبة تنحصر حسب حرم الإبحارات التالية والتي سوف يرتبها حسب الأهمية
داخل الحكايات الشعبية :

الحلاص حيث يحاول البطل التخلص من ورطة أو مارق أو كانن شرير ..

الاعصار تقريبا حيث تنحصر الذات الإجرائية على الذات المعادية ونحقق
برنامجها السردى ..

الحصول حيث تحصل الدات الإجرائية على نفيتها أو تقوم بإجارها للحصول
على موضوع قيمة معين ..

الرواح حيث يكون الإنجار الأساسي في الحكاية الشعبية هو الزواج من الأميرة
وابنة السلطان .

استرجاع حيث يقوم البطل باسترجاع موضوع قيمة صاع منه .

عياب الإنجاز حيث لا تستطيع الذات الإجرائية تحقيق أي إنجاز. ونجد بدرحة
أقل - أشكالا أخرى من الإنجاز:

... للذات المهانة حيث يقوم البطل بإعادة الاعتبار لقريب
(د ٨ م) « (ذ ٧ م) « (ذ ٧ م) «

... حيث يقوم ... بإحراجه بإحسانه ذات أخرى إيساد، يحسن، إيسام.
... وقد يمثل الإبحار لأنه بحركة ظلم الأحرار والمرأه
... تراعى لدى نزع في استنفاذه بالرغم منه فصنع له في حبره سما ...
... ذلك، فمثل إبحار المرأة راجع إلى أنه لا يستحب لأحلافه الحكاه
... جعل كل إبحار لا يستحب لتصورها إبحار هاشل ومحكوم عليه بالمثل
[(د ٨ م) « (ذ ٧ م) « (ذ ٧ م) «]

... النظم يعمق الصاع ويجعل الطالم بمقد كل شيء في النهاية فأثناء المرأه
... كنهم ... أصلًا تراعى وهذا ما بعده في الحكاه رقم (١١١) حيث
... روحه لأن واسنها حياهما لأنهما عندنا على « الرسية » بنت الروح، وهذا
... ما ذهب إليه من أن إبحار الطالم محكوم عليه بالمثل منذ البداية.

و يؤدي سوء تقدير الموقف إلى فشل الإبحار كما في الحكاه (١١٨) والمرأه تستري
... من العطار دور أي ضرورة لذلك ودور مراعاة النتائج، لذلك تصد حياها
في النهاية على يد ما اشترته [(د ٧ م « د ٨ م « د ٧ م « د ٧ م) «]

فلم تكن هناك ضرورة لشراء ... همين، بل المصوّل هو الذي دفع المرأه إلى ذلك
وهذا ما جعل الإنجاز يفشل.

وقد يؤدي الحق إلى غياب الإبحار في الحكاه كما في الحكاه (١١١)، فالروحان
الأحمقان يصيغان كل شيء لتموت الروح في النهاية، فالإبحار في هذه الحكاه ليس
له أهمية لأنه متعلق بصمات سلبية للشخصية الحق، فالوصف يور على الإبحار
ويفقد معناه (د ٨ م - « د ٧ م « د ٧ م « د ٧ م)

والإنجاز في هذه الحالة تأكيد على حالات الانحسار المتعاقبة لأن الأمر يتعلق
بتكرير حالات فقدان.

وقد يمثل الإنجاز لأن الدات ليست مؤهلة ناهيلا كافيا، فوار موكة بفشل في
الاختبار لأنه مدع، ولا يتوفر على المؤهلات الكافية للنجاح في الإبحار الذي يطمح

المادة (١٠) من القانون رقم ١٠٠ لسنة ١٩٦١
الذي يتعلق بالحدود الإدارية بين الولايات

في محرابها في الحال المذكور من ربه ما في السماء من جلالها وما في الأرض من انوارها .

د. مرحلة الحراء في الحضانة السابعة الشهرية

وجود الحراء في الحكاية لا يعني بالضرورة وجود النسيطير ..

وإذا كان السجود هو بقاء المرسل إلى الله تعالى بالبر والعدل والحق
هو من الله تعالى بغير واسطة فهو بقاء المرسل إلى الله تعالى بالبر والعدل والحق
لهما. ولا لاهية الحكاية كل.

هذا مع العلم على الإبحار بأنه مطالب بالقيام بالواجبات التي عليه على

معرفة وإدراك الإبحار لا يتعدى العمل به، وهو من واجبات العمل.

وما أن ألتفت إليه فوجدته في المال على دراهم من برد من سماه من المال، ثم يقول:

مروحا عبارة عن عقاب للواحد ومكافأة للآخر.

وإذا كانت الذات الإلهية قد حصلت على الأهل الملازم فلا بد من أن يكون
أهل الفعل، وهذا الفعل يحصل به إتمام ما استلزمه أهل الملازم التامة المبررة حيث
مبدأ معرفة الحكاية هي العالم كله وهو "عالم الاشتراك" ومبدأه الآخر

[illegible]

و مرحلة الحراء هي نعت للإنجاز بكونه صحيحا أو خاطئا انها تنميط لملف هذه الحالة. وكذلك هي محاولة النظر إلى ملفوظات الحالة حسب تنائية الظاهر والباطن.

إن تراجع دور المرسل في الحكاية الشعبية المغربية يجعل دوره التقييمي غير البطل ضعيفا جدا لأن الجزء يتعلق منطقيا بالتسخير، فالتسخير الذاتي وعسر التسخير يجعلان الجزء في معظم الأحيان جزءا ذاتيا، فيغيب تقويم المرسل لغير الذات الإجرائية ليفصح المجال لتقويم تلقائي وضمني يمارسه الوعي الجمعي الذي يقوم بتنشيط الأفعال وتنظيم العمليات. ويمكن أن نعرض أشكال الجزء حسب أهميتها في الحكاية الشعبية على الشكل التالي :

أولا : العقاب الذي يحتل مكانة مهمة في الحكاية الشعبية المغربية.

ثانيا : الزواج كمكافأة للبطل على تحقيقه للإنجاز .

ثالثا : حصول على موضوع معين والفوز على الخصوم.

رابعا : لقاء وتصالح.

خامسا : استرجاع.

سادسا : غياب الجزء.

هذه هي الأشكال الأساسية للجزء في الحكاية الشعبية ويمكن تقسيم هذا الجزء بشكل عام إلى نوعين:

1 - العقاب

2 - المكافأة وتشمل (الزواج - الحصول - المصالحة - الفوز) .

ولا بد من الملاحظة أن لحظة الجزء تهيمن عليها لحظة العقاب رغم أننا نجد الحكاية غالبا ما تنتهي بلحظتين للجزء : مكافأة الخير وعقاب الشرير.

وقد لا يحتاج الأمر إلى تقويم للإنجاز أو الكشف عن طبيعته بطريقة رمزية من خلال مخاطبة القنديل واسترجاع الحكاية .

إن هيمنة «الوعي الجمعي» الذي يصنف الأعمال الشريرة التي تستحق العقاب والأعمال الخيرة التي تستحق المكافأة لا يترك المجال لأي فعل تقويمي ذاتي في الحكاية الشعبية المغربية.

[illegible]

وهي حكاية - سمير - مير البطل - المجهول - الأقرع - الذي اعتدى على
حانه وعينه (11)، وهي حكاية - بصوح - نموم الفولة بقتل الرجل الطماع، وهي حكاية
ذوق صوفة - بقتل البصير - الذي اعتدى على البصير (12)، وهي حكاية - حمس والفولة -
بقتل حماس الفولان - البصير - الذي اعتدى على البصير (13)، وهي حكاية - حمس والفولة -
المول (22) وهي حكاية - البصير - الذي اعتدى على البصير - محرم بوسه - بقتل الملك
وهي حكاية - بصير - وهو بصير - الذي اعتدى على البصير - الذي اعتدى على هراجه،
حكاية - البصير - وهو بصير - الذي اعتدى على حراجه (14)، وهي
وهي حكاية - البصير - وهو بصير - الذي اعتدى على البصير - الذي اعتدى على البصير (24)،
وهي حكاية - البصير - وهو بصير - الذي اعتدى على البصير - الذي اعتدى على البصير (27)،
الاحمقان - يكون العقاب هو هذان الروح لحياتها وهذان الروح لما يملك (31)

إن المصائب هي حد دانه همدان بهار سه دات إحرانته على الشرير لمصده شينا
يملكه، وبمعنى آخر هان المصائب بدوره إبحار بهاج إلى بأهل الداب الإحرانته التي
قادت برنامحها السردى بهاج والتي نستطيع هي الأحر أن يصل الدار المصداه
(التي ارتكبت الشر) من حالة ابحمال إلى حالة ابحمال، ولكن يقوم بهذا التحول لا بد
أن تكون حاصلا على موضوع صرنا هو المصداه على المصل

وللعقاب أشكال متعددة هي الحكاية يمكن احبر الها هما على

- 1 - عقاب بقتل المعتدي سواء كان رجلاً أم امرأة أو حيواناً أو كانتا حارقتا ..
- 2 - عقاب بواسطة الضرب.
- 3 - عقاب بواسطة الوقوع في ورطته.

١ - عقاب... (المقام...)

أما أنواع العقاب فيمكن التمييز بين نوعين أساسيين:

١ - عقاب تمارسه الذات الإجرائية

٢ - عقاب إلهي

٢ - زواج:

يعتقد الزواج كإحراز بالزواج كحراز في الحكاية الشعبية المغربية، فالزواج يعتبر
في كثير من الحكايات ليس كجزء منطقي، ولكن أمراً ذاتياً أساسياً للذات الإجرائية
خاصة إذا كان البطل فقيراً أو يرغب في الزواج بالأميرة ليعبر وصعته المادية
والاجتماعية

فالزواج بالأميرة حلم يستلزم الجمع لخرج من وصعته الفخر والكدح إلى وصعته
الشرف والبدخ والسلطة.

هناك البطل الفخر الذي لا يجد ما يسد به رمقه يطلب من أمه أن يتزوج بالأميرة،
وبالفعل يحقق له ذلك بطريقة خيالية (كالاحسول على الحاتم السحري أو طاقية
الإحصاء...) أو البطل المشرقة والبنيمه سروح من ابن السلطان يخرج من حالة التهم
والاحسار إلى حالة الاعجاب، فالبنيت المشرقة الهاربة من العولة هي حكاية «المعرة
والعولة» (٥٩) سروح من السلطان، وغالباً ما يتعرف السلطان على البنت بواسطة خادم
من خدمه ويصل إلى الإمساك بها بسبب المعجوز.

وقد يستعين السلطان باليهودي الذي يشتغل بالمعطارة و يحول بين النساء
لقضاء أغراضهن المختلفة و يرسله ليجد البنت ويذهب بها إليه حتى يتزوج بها
كما في حكاية «مش غنين» (٦٤). ونفس الأمر نجد في حكاية «العسوف» (١١٥) حب
تلتعن الحيلة حوها من أبيها وروحة أنها إلى النحلة التي توحد مشرفة على بئر
هتفكس صورة وحنها في صمحة ماء البئر هتطرها خادم السلطان الذي جاء
للاستسقاء، فيجبر السلطان الذي سيكلف المعجوز بالقبض عليها وعندما يتمكن من
الفحص عليها يتزوج بها.

وهي حكاية «حبيقة والفول» (19) تستطيع الفتاة أن تنجو من الفول بفضل ذكائها وأن تتزوج من السلطان.

وهذا ما يحدث في الحكاية (31) هالنت دحاح «المقيمة» المحنونة تستطيع أن تتزوج من السلطان وتستطيع الفتاة النيمة في حكاية (171) «عائشة والجد» التزوج هاجر مختلف. فتزوج الفتاة بالسلطان حراء. فتعوض عن اليتيم والاحتشام الذي تعبته في البداية. وفي الحكاية (144) شاري الهم بالدرهم تقوم البنت المدللة بالهرب من مطاردة العسبر لتصل إلى بيت اليهودي فتعرف عليها السلطان وتتزوج بها. وفي نهاية الحكاية وقد يكون الحراء عبارة عن زواج تنائي حيث يزوج الاثنين في بيت السلطان كما في الحكاية (174) فتزوج الأخت من السلطان ويزوج الأخ من بنت السلطان. أو في حكاية الصوف (116) حيث تتزوج الفتاة من السلطان ولاح من بنت السلطان كنوع من التعويض عن وصية اليتيم والعسر وكإصاف البطول عن فقدان الزوج بنت السلطان من رجل فتبر كما في حكاية البنت العالمة (57) حيث تتزوج بنت السلطان من السفاح في النهاية وهو نوع من قلب الآية فاسة السلطان التي لا ينهما لئلا يتزوج من رجل فسر صاحب مهنة وصيغة ...

وقد يكون الحراء عبارة عن زواج جماعي تقوم به الدات الإحرانية كاعتراه بالإحسان الذي قدم به لأحرور أجهها. فتتزوج فتزوج جميع أخصادين (المتواحدين في بيت النعمة) بنت السلطان كما في حكاية «العائلة والحمضاء» (14) حيث تتزوج الفتاة بأصغرهم وتتزوج أخوة زوجها جميعا في النهاية. وفي حكاية «لثة حلالة حصر» (146) تلحق الفتاة إلى بيت الصيادين لسبع وتتزوج بأكبرهم. لتقوم في النهاية بتزويج باقي الإخوة بنات السبع. هكذا تنتهي الحكاية بصرح الجميع.

ويمكن احتزال أشكال الزواج في الحكاية لشعبية المغربية في التالي

1 - زواج فتاة فقيرة بالسلطان أو ابن السلطان.

2 - زواج فتى فقير بابنة السلطان.

- 3- زواج ابنة السلطان برجل فقير.
- 4- زواج الأخ وأخته في قصر السلطان.
- 5- زواج السلطان بالفتاة الذكية.
- 6- زواج الفتاة بأصفر \ أو أكبر سكان كوخ الغابة.
- 7- زواج جماعي.
- 8- زواج ابن العم بابنة عمه.
- 9- زواج محرم.
- 10- استرجاع:

في بعض الحكايات يكون استرجاع ذات الحالة أو ذات الفعل لما ضاع منه من موضوعات لقيمة هو الذي يشكل لحظة الحراء في الحكاية الشعبية المغربية، فالدب تحصل على الموضوع لكن سرعان ما تفصل عنه ليكون الحراء هو استعادة ما ضاع، وفي حكاية «أمسيبي و لقررة» (٦٣) تصيع القبرة عرفها لحظاً ارتكبته فتصلح الحظاً وتستعيد في النهاية. وفي حكاية «الحاتم» (٦١) يصيع البطل الحاتم السحري في البحر ويسترجعه في النهاية من بطن السمكة.

وفي حكاية «المكروون والحراة» (21) يسترجع الفيلم روحته في نهاية الحكاية بمساعدة الحصان.

أما في حكاية «لثقيه» فيكون حراء اتباع البطل لوصية أبيه وعرفانه اتجاه صديقه هو استرجاع أناته الثلاثة.. ويمكن إجمال حالات الاسترجاع في الحكاية فيما يلي.

- 1- استرجاع ما ضاع من الذات.
- 2- استرجاع الحاتم السحري من بطن السمكة.
- 3- استرجاع الزوجة.
- 4- استرجاع الأبناء.
- 5- غياب الجزاء.

في بعض الحكايات الشعبية المغربية تعيب لحظة الحراء ولا تظهر بوضوح كل لحظة نهائية من البناء السردية.. ففي حكاية «الساف وولد موكة» (15) يغيب الحراء الذي هو

... من الأدب ... الأداة ... من الأحداث ... مثل أن ...

... الأحداث ... الأداة ... من الأحداث ... مثل أن ...

وهذه الأمثلة من أحداث ...

- 1 - غياب العبد - لحظة من الأحداث
- 2 - غياب العبد - لحظة من الأحداث
- 3 - غياب العبد - لحظة من الأحداث
- 4 - غياب العبد - لحظة من الأحداث
- 5 - غياب العبد - لحظة من الأحداث

4 - البنية السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المغربية .

تتكون البنية السردية من تسلسل لحظات أحداث السرد القاعدية في شكل خطي ينتقل من لحظة لتسخير حادثة ثم لا تعبر وتنتهي لحظة العراء حسب روابط سببية ومنطقية .

وهذا يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة

- إذا كان التسخير غائبا فما هي التركيبات السردية الممكنة ؟
- إذا كان العراء هو العقاب فهل يعني بالضرورة وجود مكافأة للبطل ؟

عبارة عن رواح ابن البومة بينت الصقر، لأن الأول قد فشل في الاحياء. يؤدي إلى غياب المكافأة وهذا الغياب يبعد في نفس الوقت شكل عقاب.

وفي حكاية «الأرنب والسبع» (16) يعيب جزاء الفأر الذي تغلب على الأسد لضعفه. حماته - الأرنب - لأن هذا الإنجاز يدخل في باب الواجب الذي لا يستلزم أي جزاء. وفي حكاية «بريقتان» (6) لا تظهر لحظة الحراء لغياب منطق واضح بل شتات ذنوب فسقوط البرغوث في القدر يؤدي إلى مجموعة من الأحداث التي تقود بها شخصيات متنوعة، وهذه الانجازات «الحمقاء» لا تتطلب أي حراء. كذلك في حكاية «وانت غنيه» (91) تغيب لحظة الجزاء بالمعنى المتعارف عليه لطغيان البشر ومهمل على سيرورة الأحداث، فليس هناك أي جزاء لعبية الإبحار البشري أمام سيرة العقاب. أما في حكاية «أوشن أخراز» (97) فيغيب الإبحار لأن الدن يستطيع ان يبحر نفسه من العقاب عندما يتخلص من مطاردة الأسد له. (75)

وفي النهاية يمكن إجمال حالات غياب الجراء في الأشكال التالية

- 1 - غياب الجزاء نظرا للعجز عن الإنجاز.
- 2 - غياب الجزاء نظرا لأن الإنجاز واجب.
- 3 - غياب الجزاء لغياب العلاقة المنطقية بين الأحداث.
- 4 - غياب الجزاء لهيمنة القدر.
- 5 - غياب الجزاء بالنجاة من العقاب.

4 - البنية السردية القاعدية في الحكاية الشعبية المعرسة

تتكون البنية السردية من انتظام لحطات الخطبة لسردية القاعدية هي .. خطي ينتقل من لحظة التسخير فالأهليل ثم الإبحار وتنتهي بحلحلة نعر .. حسب روابط سببية و منطقية .

و هذا يجعلنا نطرح مجموعة من الأسئلة :

- إذا كان التسخير غائبا فما هي التركيبات السردية الممكنة ؟
- إذا كان الجزاء هو العقاب فهل يعني بالضرورة وجود مكافأة للبطل ؟

ماهي الحالة التي يكون فيها الإبحار خائفا ؟

الإبحار الخائف هو الإبحار الذي يكون فيه الإبحار خائفاً.

بالعودة إلى تعريف الإبحار الخائف، فإن الإبحار الخائف هو الإبحار الذي يكون فيه الإبحار خائفاً.

الاعطال.

وهو ما يعرف به من الحالات التي يكون فيها الإبحار خائفاً.

والإبحار الخائف هو الإبحار الذي يكون فيه الإبحار خائفاً.

بالإبحار فيما لذلك.

الإبحار الخائف	أهل	الإبحار الخائف
الإبحار الخائف	الإبحار الخائف	الإبحار الخائف
الإبحار الخائف	الإبحار الخائف	الإبحار الخائف
الإبحار الخائف	الإبحار الخائف	الإبحار الخائف

والإبحار الخائف هو الإبحار الذي يكون فيه الإبحار خائفاً.

والإبحار الخائف هو الإبحار الذي يكون فيه الإبحار خائفاً.

الإنجاز	العقاب
حصول	
استرجاع	
انتقام	
خلاص	عقاب
انتصار	
إنصاف	

أما إذا كان الجزاء هو العقاب فمن جهة أخرى تكون المكافأة حاضرة بشكل أو بآخر، ويكون الإنجاز على شكل حصول أو استرجاع أو انتقام أو خلاص أو انتصار، إنصاف، وقد يغيب الإنجاز فتكون النتيجة هي العقاب، كما يتخذ العقاب شكل فقدان

تسخير ذاتي	التأهيل بواسطة الحيلة	حصول	عقاب
		خلاص	زواج

هكذا نتوصل إلى وجود بنية سردية أساسية تتحكم في السردية في الحكاية لشعبية المغربية وهي كالتالي :

فبطل الحكاية يقوم بالفعل لدافع شخصي غالبا (هيمنة الذاتية) وفي أغلب الأحيان يتأهل بالحيلة لمواجهة من هو أقوى منه ويهدف من وراء الإنجاز إلى الحصول على موضوع القيمة أو تخليص نفسه من الخطر ليعاقب العدو في النهاية ، ولتقوم الذات الإجرائية لتقديم الجزاء لنفسها كجزاء ذاتي في أغلب الأحيان .

في أغلب الحكايات لا نجد شخصية المرسل الذي يقوم بالسحر من شخصيتي البطل و البطل المضاد (المكافأة - العقاب) اللذين يسرعان نفس موضوع نفسه فالبنية المهيمنة على الحكاية هي :

الذات ← الموضوع ← الذات المضادة

تسخير ذاتي	حيلة معرفة	حصول	عقاب
غياب التسخير	حيلة	استرجاع خلاص	زواج

التي تدور حول شخصية بطل الحكاية (التي تدور حول الشخصية)

هذا النوع من الحكاية الشعبية (التي تدور حول الشخصية) هو النوع الذي
يتميز بالاعتماد على شخصية البطل (التي تدور حول الشخصية) والتي
تتميز بمادتها التي تدور حول الشخصية (التي تدور حول الشخصية)

وهل ندرج الحكاية في ذلك أم لا؟
المبني على نظام جماعي قبلي؟

وهي مواقف أخرى تقوم على الاعتقاد بأن الحكاية الشعبية هي
تتميز بمسئولية لأنها مثلاً تدور حول الشخصية (التي تدور حول الشخصية)
وأنه هذه الأخيرة وتنتصر عليها.

ولعل الإشكال الذي يطرحه أمامنا هو أن الحكاية الشعبية هي
تتميز بمسئولية لأنها تدور حول الشخصية (التي تدور حول الشخصية)
بأساليب الشعبية بشكل عام.

هناك سيطرة المدر على الحكاية بظهور الأحداث (التي تدور حول الشخصية)
ما يفسر هذه الإبحار في الحكاية.

البحار المسبوق بالحيلة لتحقيق الإبحار دون أن يتفهم من أحداث عامة المحال
مفالة ويحكم في المحسنة بسلوك الأدهار بشكل يجعل له دأماً بها السرد في المسبوق
الذي لعلنا في تحقيق الإبحار فنكون أمام إدراج البرنامج السرد في ما بين الطماهي
التي تقوم هذه البطل بالإبحار و بواحه البطل المحسنة و ما بين المسبوق الذي
تتميز بحديث السرد و ينظم الأحداث من وراء سائر الأحداث التي لها علاقة
وهذا البرنامج المتخصص و الشامل هو ما حصلنا عليه من المحدثين
بشأن مسبق منظم للدلالة له برنامج بسيط و محدود و نجد له كل عناصر المحال
من سلع المحسنة.

من السهل أن نرى لكي يتحقق الفعل لابد من التأهيل لكن التأهيل يختلف بشكل عام
في حكايات الشعبية، و يعود الأمر إلى عوامل متعددة منها أن المحدث الذي يتحدث ليس
مثلاً محسناً أن الحكاية ليست التفاصيل كلها ليست سردية وانما هي

و لكن على كل من من المحدثات بعد الأسماء سحيفة الذهب من شخص هو
أغلب الأحيان على التأهيل بواسطة العيلة.

و تهمس تعبئة على الذهب في حكيات الشعبية فانطى شخصه شخصه شخصه
على من هو قوى منه شهرته في النهاية فهو بعد ذلك في تعبئة سواد الجماعة
تعتبر باعتبارها تحال على طبيعة و سلطة السادة و لذلك لا حرة في تعبئة
و المحفزة تسطيع في سخطه سخطها لطاقتها الذهبية في تعبئة على قوة المادة
فهل يعني ذلك أن تحكيمه شعبية مغربية تحتل بالثروة الروحية الشعبية و تحفلها
قادرة على مواجهة القوة المادية التي تمير السادة و تحفلها

ليس الذهب بواسطة تعبئة هو الذهب الوحيد فهناك الذهب بواسطة المعرفة
فما أن يعرف البطل حتى ينحر و هكذا في ذلك المعرفة لمارس في يعرف على البطل
و تدفعه إلى تحقيق الفعل مما يعني في حد ذاته تعبئة البطل بالمعرفة

وهناك الواجب الذي يدفع البطل إلى الفعل كذا كذا للأسماء في فيه معية يسمى
الدفاع عنها و الالتزام بها و كذلك القدرة لكنها فيه حد مما يعني في الحكاية لا
تحتوي كثيرا بالبطل الذي يمثل القوة بل بالعكس تهته أكثر بالبطل شخص

و نجد البطل يمتلك أيضا عدداً من الأدوات السحرية التي ترتبط أكثر بصنف رعية
صعبة التحقق كرواح الشاب المقيم بنت السلطان عندما يمتلك لحيته السحرى و
قبعة الإخفاء أو سجاد الطيران و قد يحصل البطل على المساعدة من طرف كائنات
و أشخاص لتحقيق رغبته .

تحتل الحكاية الشعبية المغربية بالبطل المقيم المحقر سواء كان ذكر أم أنثى،
والذي يقوم من تلقاء ذاته و دون أي تسخير، و الذي يتأهل خاصة بالعبه و القدرة
على التفاعل مع المواقف و المستجدات لتحقيق الأحار الذي هو أساسا حار نصائى
يتحقق فيه انتصار البطل و تحقيق الرعية و شكل عام يتم فيه إعادة التوازن إلى
المحكي الذي ينطلق من وضعية فقدان التوازن، فيقوم بقلب الأدوار في النهاية وتكون
النتيجة مزدوجة: حصول البطل على المكاشاة و عقاب الشرير و المعندي.

و الحكاية الشعبية المغربية هي حكاية إنصاف أكثر منها أي شيء آخر، إنصاف

لمرد المحروم الذي إذا أراد أن يعيش عليه أن يحتال في ظل طرده كابت نسبه بقصة الأمن و الندرة في و سائل الرزق و هيمنة القوي على الضعيف.

إن البنية السردية ليست بنية محددة فنحن نتطر إليها على أنها تحتل الواقع و الأحلام و التطلعات، و من خلال البنية الحكائية المستخلصة حصل إلى اقتراح لتصنيف الحكايات الشعبية المغربية حسب البنية السردية القاعدية إلى مايلي

حكايات قديمة سحرية وعجائبية	تسخير	تأهيل متعدد	إنجاز متعدد	جزاء
حكايات العول العبي	غياب التسخير	تأهيل بالحيلة	إنجاز	جزاء ذاتي
حكايات البحث عن القوت	تسخير ذاتي	تأهيل بالحيلة	إنجاز محدود	جزاء ذاتي
حكايات لقدر	غياب التسخير	التأهيل	غياب الإنجاز	غياب الجزاء
حكايات الحمق	غياب التسخير	غياب التأهيل	غياب الإنجاز	الجزاء

وقد حاولنا في هذا التصنيف أن نبقي قريبين من نصوص حكاياتنا الشعبية لكن مع ذلك لا بد أن نسجل صعوبة تصنيف الحكاية الشعبية المغربية لتداخل الأشكال والبنيت و لمضامين والموضوعات و صعوبة حصر الحدود بين الحكايات، وسيحاول لباب ذلك أن يلقي المزيد من الضوء على حكاياتنا الشعبية .

القسم الثالث

بنية المتخيل

في الحكاية الشعبية المغربية

الفصل الأول

في مكونات المتخيل

تتضمن الحكاية الشعبية الكثير من الصور والرموز حتى أنها يمكن أن تعبرها عندما
حيال المتخيل الشعبي الذي احتفظ على الصور والرموز الجماعية مدة طويلة ولا يمكن
إنكار ما لهذا الأمر من أهمية لأنه يقدم لنا طرائق تمثل جماعته لنفسه والمجتمع
والقضاء والأشخاص والأشياء، أي عبارة واضحة لطبيعة المتخيل الشعبي.

هذا بالإضافة إلى القيمة الجمالية والنفسية المتمثلة في هذه الصور والرموز مما
يجعل من المؤسف له أن الباحثين لم يهتموا كثيرا بهذا المجال يدعون أن هذه الصور
تدخل في باب التخريف الذي ليس له أية قيمة.

وعلى كل حال فالحكاية الشعبية تقدم مجموعة من الصور والرموز التي لها قدره
كبيرة على إدهاش المتلقي وإفتانه وإمتاعه لأنها تحرك فيه مكان الرعدة والرغبة
معا وتعبر عن طموحاته ومخاوفه.

ولاشك أن الصورة والرمز يعتمدان الكلمة، لكن الكلمات في هذه الحالة تقدم
دلائلها المباشرة لتعبر بشكل عميق عن المخيلة، ولتحرر ميكانيزمات نفسية جماعية
يتحكم فيها اللاوعي أكثر من الوعي.

إن حظوظ هذه الصور تكمن في كونها تشغل داخل ذهن الإنسان بطريقة لا واعية بحيث
تستطيع أن تقود التفكير في اتجاه معين وتبني مواقف واتجاهات وميول الشخصية.
التي، الذي دفع باشلار إلى القول ما معناه أن الصور هي التي تخلق الكائن

« إننا نخلق نفسيا من طرف أحلامنا » (151)

151 - [1]IRE (11) - de l'imagination poétique dans l'œuvre de Gaston Bachelard • José Corti
1967 p:17.

وهذا يوضح أن المحيلة لها القدرة على الخلق والابتكار، فالحكاية هي انعكاس لما
حالفه رعم أن عالماً كبيراً بأسلافه كان يقول: "فما يصور في سماء الدنيا من
سعادتها لأنها توقع في الوهم وتبعد عن التفكير العلمي".

وإذا كانت المحيلة من خلال الصور والرموز التي تحدد خلالها الحدث لها دور هذا
الدور في تحديد نفسيته، فإن تحديد هذه الصور والرموز سيحدد دورها في انصاف
الحواش المعتمدة من الوجود الإنساني، والكشف عن طبيعة المتحيز الذي يحد منه
الآن من طرف الكثيرين باعتبارها من المتحكمات الأساسية في السرد الأساسي.

وهذا يجعلنا ننطلق من تعريف جديد لحكاية من منظور المتحيز.

إن الحكاية كوعاء للمتحيز الإنساني الذي يبقى مع الحرية في سعة ولا يسطو به
تجاوز تجاوز عدم اكتمال الواقع الحقيقي، والبحث عن عالم مثالي مكمل ويحسده في
أشكال صور ورموز عن طريقة مثلثة النصاء والرموز والسجود والاحتفاء...

إن قصص الحكاية يتأسس حسب ثنائيات معينة كالداخل والخارج، والضرب والتعبد
والأليف والموحش، والشرعي والمحرم...

و تكون الوظيفة الأساسية لبطل في الحكاية - كما في الأسطورة تماماً وفي
القصص الديني أيضاً إعادة النظام الكوني (القيم) إلى قصص، تعمي الموصى والعتمة
التي تتحد شكل (كائنات معتمدة مهددة - ثعابين - عيالات - حشرات - ...)

ولا يتم ذلك إلا من خلال اللعب بوضعية الصور والرموز المحسدة للخيال والسر
وانتظامها داخل السرد.

إن نجاح البطل في الحكاية الشعبية مصموم سلفاً لأن إعادة النظام الكوني مهمة
لها طابع شرعي مقدس، فهي ليست بحاجة إلى تحديد الرمان لأن العناية الإلهية التي
تلطف مصير الأشخاص الطيبين تطللها خارج حدود الزمان والمكان، وهذا ما يفسر
غياب التحديد - الزمكاني - في الحكاية التي تحدث في (زمان كان يا ما كان) زمان
الأجود الذين ستذهب معهم الحكاية تماماً مثل الوادي المقدس الذي يذهب بحكايات
الجدات إلى مصبها البعيد أي إلى الحبال - منبع المياه المقدسة والكلام المقدس

مكان التعالي والتصاعد. لأن الحكاية أصلاً كلام مقدس مستمد من الأسلاف
الناطقين بالحقيقة كما تلمح إلى ذلك النهاية في حكاياتنا الشعبية: «حجائتي مشات
مع لواد لواد و أنا بقيت مع الجواد».

إن كل حكاية هي في الحقيقة عودة إلى زمن الذي كان فيه كل شيء حميمياً
بالنسبة للإنسان. فالحيوان كان يتكلم مع الإنسان. العمام كان بدوره يبادل الإنسان
لأحاسيس ويتعاطف معه فالأرض تعطس لحرارة السرور. الحجر الصلد يبكي والحوت
في أعماق البحر يحزن لحرارة.

في كل حكاية تروى نوع من العودة إلى زمن الأسلاف. لأن كلام الأسلاف في
المجتمعات التقليدية هو كلام مقدس لا يمكن التمسك به.

لكن ينبغي أن نلاحظ أن العودة إلى زمن لمحيّد التي بعدها هي الحكاية بطريقة
أو بأخرى ليس لها نفس الحدة التي بعدها هي الأسطورة أو هي الطموس الدينية مما
يعني أن الحكاية تحزن بآياتها لأساطير قديمة كما سنوضح فيما بعد.

فهي الحكاية الشعبية تحصل هذه العودة بطريقة لا مباشرة وغالباً بطريقة لا واعية
لأنها قد بدأت تفقد بالتدريج أصلها الميثولوجي ليعمرها لتحرية الوقية.

لكننا نجد بعض الرواسب المتعلقة بهذه العودة إلى زمن الميثولوجيا

مثل لصراع الذي يحده بين البطل والتعبان. بين لمسلم واليهودي. بين الحسنين.
بين الشر والخير و بشكل عام بين رموز النظام ورموز الفوضى.

إن الحكاية تحسد محاولة جديدة لتجاوز الواقع التاريخي. و العودة على مستوى
المتخيل إلى زمن يطبعه النظام و القيم لأصيلة الخير والصدق والصحة والأحوة.

الزمن في الحكاية زمن مطلق لأنها لا تؤمن بتقسيمات الزمن المعاصرة لأنها
تموضع كل شيء داخل هذا الزمن الذي لا يعرف الحدود... إنها تحيل بشكل ما على
زمن مقدس زمان أصلي -.

إن مساءلة صور ورموز الحكاية الشعبية هي محاولة للفت النظر إلى أهمية نصوص
المتخيل التي تعرضت للكثير من التهميش عن قصد أو عن غير قصد و لم يهتم بها
طريقة منهجية لاستخلاص طبيعة المتخيل الشعبي.

فهي ليست لأحيان كاتب النظرية في صور دره في الحكاية تجعلها خارج اهتمام النقد الأدبي بدعوى أنها قد صيغت لغة غير دالة سوقية تستند إلى الصيغة الجمالية والمعرفية التي تجعل منها نصوصاً - تصورها - لتضاهي لغته - فعلى عكس الصورة الشعرية لم يهتم كثيراً بالصور و الرموز د حل السرد الأدبي الشعبي مما دفع باحثاً محتصاً ككليطو للحديث عن الصيم الذي لحق السرد .

إن هذه النوعت ليست ذات طبيعة يفسنية، فالصور في الحكاية الشعبية ليست قاصرة لا جماليا ولا شعريا، والحكايات (أو المنتوح الشعبي) شكل عام ينطوي فيه من منظور البلاغة التقليدية على كونه خاليا من أي بعد جمالي، مما يستدعي تغييرا لهذه النظرة الناتجة عن إيديولوجيا كثر منها عن معرفة موضوعية، فالصن الشعبي لا يقل جمالية عن أي فن آخر، بل نيس من الموضوعي رسم الحدود بين أدب رسمي معترف بأدبيته من طرف المؤسسات الاجتماعية وأدب لا يعطى بهذا الاعتبار .

هذه الصور تحتل مكانة هامة داخل الإبداع الإنساني ككل، فهي لا تعرف حدود الأجناس الأدبية و تنقل من جنس إلى آخر دون مراعاة لأية حدود، فقد نجد الصورة الواحدة في الأسطورة وفي الشعر، في الحكاية وفي الرواية.. مما يجعلنا نزعّم أن الصور والرموز إرث إنساني كوني ينتمي إلى حقول معرفية متعددة : لذلك تهتم مجموعة من العلوم بهذه الصور و الرموز كما يؤكد ذلك ، معجم الرموز « -dictionnaire des symboles » . إن تشكل هذه الصور يهتم مجموعة من العلوم ، تاريخ الحضارات و الديانات، و اللسانيات، و الأنثروبولوجيا الثقافية، و النقد الفني، و علم النفس، و الطب... ويمكن أن نضيف إلى هذه اللائحة دون أن نحصرها تقنيات البيع والإشهار والسياسة¹⁵³

ونظرا لأن هذه الصور والرموز يمكن أن تستثمر في العديد من المجالات التي لها راهنتها، فقد حظيت من الباحثين وخاصة في الغرب باهتمام خاص.

إن البشرية تحلم من خلال هذه الصور والرموز وتصوغ عوالمها الداخلية لذلك يدعونا باشلار إلى ممارسة الحلم على الحلم، من خلال الحلم والتفكير في الرموز

153 . CHEVALIER (J) CHERBRANT (A). dictionnaire des symboles, ed Laffont - Jupiter introduction p: 5.

ومحاولة كتف د حل هذه التجمعات المتحيزة لترتبه و تحوّل و نظموج الذي يعطى
لحياة الكائن معناه الخفي⁽¹⁵⁴⁾.

تقوم الحكاية باستثمار عوالم الحلم، من تشركه بصر الصور و الرموز التي تعبر
المتخيل الجمعي وتورقه..

إن الوعي الجمعي يختزن لحد الآن الكثير من الصور والرموز التي يمكن أن نمت
دراستها بالشكل المطلوب - أن تصيغ الكثير من عمق الكائن الموحود في سرد
تاريخية وجغرافية معينة.

إن السرد الشعبي لا يمكن الإحاطة به كلية دون الاهتمام بهذه الصور والرموز
الأسطورية التي يستثمرها لتأنيث قصته وحلق أحداثه هذه الشخصيات الحارقة التي
يتصورها وتلك العوالم التي يكتسبها مع لسطل فحررها من الخوف و القلق، وكأنه
يحرر بذلك لاشعوره وروحه تلك لأمرقة نائمة التي نحتاج دائما لمن يخلصها من
الشر و العتمة.

و هذه الصور والرموز تعمل على تحقيق توازن حيائي وتوازن نفسي اجتماعي
هكذا تظهر حيدا وطينة الخيال في البداية.

إن هذه الصور والرموز تشكل ما يسميه ديران DURAND، المتحف الخيالي
الذي يعتبر مهما في كل فروع الثقافات ويحدد وظيفته في إعادة التوازن للجنس
البشري بأسره.

وإذا ما تأملنا المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية لاحظنا أنه بالإمكان، من
خلال الإنصات مليا إلى هذه النصوص، أن نقوم بجمع الصور والرموز وتصنيفها حتى
تضيئ جواب معتمة من دواتنا لم نهتم بها بالشكل المطلوب كما اهتم بها الآخرون
الذين هم خارج ثقافتنا.

إن هذه الصور والرموز هي هذه القطع الحميلة التي تشكل المتخيل الشعبي
وتشخصه. لأن هذا الأخير لا يظهر بطريقة منظمة وكاملة بل يظهر بطريقة مجزأة

154 - Op cit (introduction) p:5.

155 - DURAND(J) - L'imagination symbolique 3^e ed. Puf 1967 p 121

من طريق مجموعة من الصور هي هذه الصور والصور التي تتكون من مجموعة من الصور الأصلية. لذلك يكون على الباحث أن يدرس هذه الصور في سياقها الأصلي.

إن اتصال الصور والرموز بعضها ببعض ليس من خلال اتصالها ببعضها البعض من النسبة بل بعرض بعضها البعض على بعضها البعض من خلال اتصالها ببعضها البعض للزمن الذي أعادت الظهور فيه.

ولابد من الإشارة إلى أهمية هذه الرموز في الحياة اليومية للإنسان في حياته من الدور الخاص الذي للفكر الرمزي في كل مجتمع بشري.

إن هذه الصور والرموز التي يصح بها كتابات أسبغها في سياقها الاجتماعي والثقافي ما حمى من ماضينا وكشف مستقبلنا لأنها جزء من سياق من حيث الجملة التي نعرفها بطريقة لا واعية ولا ندركها جيداً لأنها لا تسبقنا ولا تسبقنا من الأحداث.

إن هذه الصور تؤرخ لاستمرارية الفكر الذي يتجاوز الفطري فهي مستمر، تدور داخل الدهن وخاصة أن الإنسان يفكر من خلال الصور كما تؤكد سرولوجيا المحسوس.

وربما تظهر هذه الأفكار محدودة لذلك يمكننا تشخيصها من خلال هذه الصور التي يدل على استمرارية الواحد الصور والرموز داخل المنحصر لمشرقي.

أ - المخيلة والمتخيل :

- المخيلة L'IMAGINATION :

« إن المخيلة حسب المحللين النفسيين هي نتيجة صراع بين الرغبات ومن كبنتها الاجتماعي. بينما على العكس تظهر في عالم الأحياء كنتاج لانساق بين الرغبات وموضوعات المحيط الاجتماعي والطبيعي... »¹

إننا ندرك المخيلة بكونها تلك القدرة على إنتاج الصور والرموز التي تساهم في صياغة متخيل الإنسان.

¹ - [DURAND] (G) - Structures anthropologiques de l'imaginaire - tome 1^{er} ed Bordas 1969 p 36

تظهر المخيلة كأنها العامل لعاد التوازن النفسي لأخصاص من المجتمع كرمز
هي حركيا نفسي حيوي . فهي للعهد والموت والرمز

إنها نفسي لمحارف الإنسان المتعددة التي تقص مصعفه والتي يعتج من بعد
عقله الباطن منها باستمرار. ولعل أهم هذه المحارف على الإطلاق الحواف من
الرمز والموت لذلك فإن المخيلة تحارب ضد الفسق الذي يولده المصير الإنساني

« إنها إذن ضد الزمن الذي يواجه المتخيل ككائن . هذا المتخيل الذي يحقق
النظام النهاري بواسطة سيف .. إنه بطم النقيص anti these

إن وظيفة المخيلة هي تحقيق التوازن النفسي عن طريق خلق لصور . وقامة مؤ حمة
بينها داخل الذهن ليحسم الصراع لصادة بطم معين لمتخيل .

« إن الحكمة الشعبية قد عبرت مرات متعددة عن أهمية المخيلة بالنسبة لصحة
الفرد وتوازنه وغنى حياته الداخلية. » (159)

كذلك شجرة اليتامى في لحكاية الشعبية المعربية التي تهت اليتيمين مختلف أنواع
الثمار وترأف بهما و تعوصهما عن أمهما الهالكة و تنقذهما من الموت جوعا .

كذلك تفاح الحبالة الذي يشفي المتخيل الشعبي من العقم . لأن العقم لا يرتبط
بعدم الانجاب فقط . ولكن بعقم الطبيعة والجفاف أيضا لذلك فإن صورة طائر
الحدأة وهو يعطي زمان الحبالة أو الخصب . يقوم بدور تعويض لصور السلبية للعقم
و الجفاف و غضب الطبيعة بصور بديلة تعبر عن الوفرة و الخصب .

وكذلك صورة عين الماء التي يحتكرها الفول أو العفريت ويمنع ماءها عن سكان
المدينة ويعطيهم ما يشربون مرة كل عام . مقابل فتاة بكر جميلة وطعام كثير - قربان - .
إلى أن يستطيع البطل القضاء عليه وتطهير الماء منه .

إن المخيلة في الحكاية الشعبية تقوم أولا بعرض الصورة المعتمدة ثم بعد ذلك
تقوم بقلبها ونفيها بواسطة صور مبهجة بديلة تستطيع أن تعيد التوازن وتحقق الرغبة
الجماعية في العيش في محيط امن مليء بالوفرة وبعيد عن الجوع والخوف و العطش ..

157 - Ibid p: 116.

158 - Ibid p:203.

159 - ILIADE p:23.

المتخيل L IMAGINAIRE :

إن المتخيل يشكل عمق الكائن. إنه مجموع الصور والرموز التي تأهل مخيلة الإنسان وتسكنها على شكل مَادِحٍ أصلية وخطابات تتشكل بطاها للمتخيل ويحصل مكتوبات المتخيل كميل بإلقاء المرید من الصور على الحياة الباطنية للإنسان وعلى سائرته الذهني، وعلاقته بالأنظمة الرمزية المختلفة .

«إن المتخيل يستحص معاني الرعية والشهود. ويجعلنا نتابع مشاهد عميقة . نكتسب طوية الإنسان وما تحتربه سريره. إنها نصوص كاشفة أو سلطة لتسحيص و المتخيل مرتبط بعمق الكائن. أي بما ينطوي عليه من رعبات ومعدودات نسلال . أي داخله على شكل صور ورموز تقوم بتشخيص الواقع.

يقول - جمال الدين بن الشيخ - عن المتخيل :

«إنني أقيس المتخيل و أدركه بتسحيصاته، و هي تشخيصات موحودة بنبعة اندفاعات داخلية و رغبات تعبر عن نفسها عبر لغة التخيل التي تصير في النهاية واقعا متخيلا»⁽¹⁶¹⁾

فالمتخيل هو تشخيص لهذه الاندفاعات الداخلية و الرغبات التي تتخذ طابعا رمزيا و تتمظهر عبر ما سميته متخيلا . و المتخيل يجسد في بعده الرمزي حلما جميلا بتحقيق رغبات و أحلام عميقة. و يتخذ بعدا حمائيا يعبر عن رعية الجماعة في تحقيق الرغبات الجمعية بحياة أفضل من خلال صور امتلاء و القصاء على رموز الخوف والقلق الجمعي .

« فنصوص المتخيل تلتقي بخطاطات عميقة للمتخيل. قائمة في ذهن لقارئ ووجدانه، لذلك يجب أن نحكم على تلك النصوص من خلال تشغيلها وتحريكها لمخيلة القارئ»⁽¹⁶²⁾ .

160 - برادة محمد : « الثقافة العربية و تقييب المتخيل » حوار مع د. جمال الدين بن الشيخ معه خرمس العدد 27 السنة 1986 . ص: 77.

161 - برادة محمد : حوار مع جمال الدين بن الشيخ . ص: 74.

162 - برادة محمد : « الثقافة العربية و تقييب المتخيل » ص: 76.

وهي المقابل هناك شعبان يهدد الداخل إلى البستان إلى أن يذبح ليطال الذي يملك سيفاً .

فإن الجميع سيدرك أنه بصدد حنة أرضية ينبغي تظهيرها من التعبان بواسطة السيف القاطع والمضيئ .

مما يعني أن المتخيل يتضمن اسهاما داخليا ينظم السرد و يصنع المحكى الأسطورة من نسق متحرك من الرموز و الصور و النماذج و الخطاطات⁽¹⁶³⁾

والنصوص التي تحسد المتخيل هي نصوص غنية بالصور والرموز التي تلقي فيما بينها في خطاطات وحول نماذج أصلية تعكس نظام وبنية المتخيل .

« إن المتخيل يوجد في تشابك معقد مع عدد من المفاهيم المحددة بواسطة كلمات مثل صورة - مخيلة - متخيل - تخيلي... »⁽¹⁶⁴⁾

لذلك ينبغي تحديده بالنسبة للثقافة التي ينتمي إليها، و المتخيل الشعبي المغربي له صلة كبيرة بنصوص العجائبي وبالعريب والعجيب كما عرفتة الثقافة العربية لأن نظرة الإنسان في القديم إلى المحيط من حوله بما يعج به من مخلوقات في البحر والبر، كان تغلب عليها نظرة الإدهاش والإفتان، فأدب الرحلات والجغرافية في الأسطورة مليئ بالأوصاف التي تحاول فهم المخلوقات العجيبة وملاحظاتها، وفي بعض الأحيان يجمع الخيال بالإنسان لينسج صورا ورموزا لا يمكن أن يكون لها سند حقيقي في الواقعي.

إن التراث السردي الشفوي غني ببعده الرمزي و الحمالي، فهو يقدم مجموعة من الصور و الرموز تشخص وضعية الإنسان الشعبي الوجودية في علاقته بالمحيط و البيئة .

فالمتخيل لا يمكن إدراكه فقط من خلال نصوص الأدب الرسمي فلا بد من الرجوع إلى النصوص الأدبية - الهامشية - التي بقيت في الرفوف - أو على الألسنة - خارج ما هو متعارف عليه في الأدب، من أجل دراسة صورها ورموزها .

إن المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية قديم جدا فهو سليل الأساطير القديمة المتوارثة من جيل إلى آخر، وهو سليل المتخيل الديني الشعبي الذي ساد بين المغاربة،

163 - DURAND(G):« Structures anthropologiques »p: 64.

164 - WEBER (R):« Imaginaire arabe et contes érotiques » L'harmattan 1990 p. 11.

و هو من جهد مرتبط بالذات "وهو يمثل الحياة كإحدى الصور الإنسانية
وإنتاج وبناء العلاقات السبعة

والمتمثل مرتبط بشكل عام بطبيعة التطور التي تدفع لاحتواء الطبيعة
المطورة التي تغلب عليها الأحيائية وإصفاها الحياة على الطبيعة وإنتاج نوع مختلف
البشرية على المحيط في نوع من السمة الانتماء ومكونات الطبيعة من جهة

ب مكونات المتخيل :

1 الصورة IMAGI

إن الصورة جزء أساسي من الحياة الذهنية للإنسان الذي لا يكف عن استهلاك
الصور وإنتاجها. فهي لصيقة بمحيطه وبسكوره، بل هي مادة تلك العمليات الذهنية التي
يقوم بها باستمرار - حتى وهو يفكر - مما دفع ديران (DURAND) إلى القول إنه ليس
هناك فكر بدون صور.

ويعتبر باشلار BACHLARD الصورة بكونها «إبداعا محضا للفكر»⁽¹⁶⁶⁾ والفكر
بشتغل لإنتاج الصور أكثر مما يشتغل لنتاج العلامة اللغوية رغم أن هذه الأخيرة ليست
بمعزل عن الصورة المقابلة لها في الذهن. لذلك لا بد من التمييز بين علامة اللغوية
البسيطة والصورة :

« فالصورة عند باشلار تتجاوز تعسفية العلامة. فهي لا تعطينا فقط الصوت
ولكنها تمكننا أيضا من ملامستها... »

فالصورة تحيل مباشرة إلى المعنى، دون الحاجة إلى وسيط مصطلح عيه. وحتى
إذا تدخلت اللغة في صياغة الصورة كما في الأسطورة أو في الحياة فإنها تفقد دلالتها
الذاتية لتحيل بشكل تام على الصورة ذاتها، فيكون دور الكلمات والحمل والخطاب هو
تشكيل الصورة أو مجموع الصور التي ينتظمها منطق خاص - هو منطق الصور نفسها

¹⁶⁵ DURAND (G) « Structures anthropologiques » p 6

¹⁶⁶ - PIRE(R) : « Op cit » p: 128.

¹⁶⁷ - Op cit p: 17

إن الصورة تعطينا رؤية أشياء أخرى بطريقه معاكسة. وهي تمكننا من الحلم ومن خلال هذا الحلم نولد معنى و نظاما جديدا للدلالة. فلا يمكن أن نحس هناك حلم بدون صور، كما لا يمكن أن يكون إبداع بدون الأسناد على الصورة.

إن الصورة لها طابع تحديدي. فهي تزي أشياء أخرى ولا تعمل على شيء عكسي ومفكر فيه بشكل مسبق⁽¹⁶⁸⁾.

لذلك فهي ترتبط بالإبداع الذي يقوم على التركيب بين المحسوسات داخل الدهن لتحسيد العلاقات القائمة، أو لقلب العلاقات الموجودة في أشكال المعارض والتضادات ومن ثم كان الاهتمام بالصورة وخاصة بالصورة الشعرية كأساس للإبداع الشعري وتجسيد الرؤية الشعرية.

فهي تلقي الكثير من الضوء على وضع الإنسان ليس فقط في لطيفه وبين أمثاله. ولكن في علاقته بالفضاء والكون والمقدس بشكل عام.

وإذا ما انتقلنا إلى الحديث عن قيمة الصورة، نجد أن الصور ليس لها نفس القيمة تماما مثل باقي الأشياء القابلة للترتيب حسب معايير معينة. فهي تقيم سلبيا وإيجابيا حسب علاقتها برغبات ومحاول البتر. وبعض هذه الصور تتميز برسوحها وثباتها وعموميتها مما يضيف عليها طابعا كونيا ويجعلها قابلة لتكون موضوع تواصل بين الجنس البشري كله.

فالصورة قد تكون قديمة ومتوارثة. وكل ما يقوم به المبدع هو استثمارها في إبداعه وإدراجها في بناء فني معين قد يعطيها دلالة خاصة. وقد تكون جديدة من نتاج الواقع المعيش الذي يتفاعل المبدع معه شعريا ووجدانيا. أو حكاية لحلق تركيب جديد انطلاقا من عناصر موجودة في الذاكرة أو مستقاة من اللحظة الإبداعية التي يتواجد فيها المبدع مما يجعل الصورة تتضمن جمالية خاصة.

وجمالية الصورة تكمن في كونها متعددة الدلالات وتختلف دلالتها حسب وضعية المتلقي ومرجعياته.

168 - BURCOS (J) - Pour une poétique de l'imaginaire, ed. seuil 1982 p 10

صورة في شكله رأسه فهي تحمل معنى مسئولية عرجونه على
سيفه - راجع في مسئول عرجه و...

هذه الصور وهذه النماذج الأصلية تعيش في أحلامه وفي الأوساط السرية من
مثل كائنات معتمة تتسلل من جحورها العتيقة وتتسلل إلى أحلامه في تلك حبات المعاصر
إنها بقايا ميتولوجية لا زالت تعيش في أهداسكم فيها على شكل
صبر ورموز أصيلة، إنها هنا وهناك في كل مكان حولنا لا تترك من أس
سفن أو سفن حربية أو سفن رماح أسطورة قديمة، تحضر صوراً ورموزاً وبؤسب
المحسنة في حوض سيرة و سيرة حربية، أو تحرك المتلقي ليشترى
مشروع معبى في أسرار

و يمكن القول في هذا أن أسطورة وصور ورموز الميثاق على مدارك فيها
هو معاصر لأجل أن حد منه يستمر في نفس معانيه في حوض الأساس المعاصر

2- الرمز LE SYMBOLE.

في حين أن سبب هذه الرموز رموزاً ولم اسم العلاج (171)

فإن من هذا المعنى أن يكون رموزاً وصوراً بطرقه وحيه في غير
وحيه في كل واحد من أساطير ورموزها التي كانت في سلوك مع
سواء كان هذا حقيقياً ورموزاً في سبب حياء المعيشة بالأساس لأنها تكسب
عن حياء المعيشة ونتاج سبب عن المعجول واللامعبر

ويعبر الرموز في ترحه العهد التي تعود إلى الأساس من أجل المعرفة و التحكم في
مصدره و التحصن من أسلاك التي يتحكم فيها

بمن الأساس لونه من حوته من خلال الرموز، فيحس العرب رمز الفراق
و نموت و نحمده رمز نسلا و نودعة و نسحره رمز التحصن و الميراث رمزاً

169 - ILIADE Op cit p: 18

170 - Ibid p: 20.

171 - ديوان العلاج دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، 1994، ص 155.

للعدالة. إنه يقسم العالم من حوله ويحمل لكل مفهومها مجرد ورمز محسوسا له معنى بالتجسيد والمباشرة.

و يمكن القول إن الرمز تعبير غير مباشر. كناية مدلول مباشر عن مدلول غير مباشر. فالرمز علامة مخصوصة تهتمش المعنى المحسوس لصالح المعنى المحدود والعلاقة بين الدال والمدلول الرمزي تكون عبر وسائل أقل أو أكثر وصوحا وتكون العلاقة الجامعة بين الرمز والمرموز علاقة طبيعية. وهذا ما يؤكد د. محمد السرغيني بقوله :

« عرف الرمز كوسيلة للتعرف على الأشياء. وعرف كدليل على شيء متعلق عليه. ويذكر قاموس أكسفورد أن الرمز عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر أو يمثله أو يدل عليه لا بالمماثلة وإنما بالإيماء أو العلاقة العرضية أو بالتوسط. من ذلك الحرف المكتوب والرسالة البريدية والشكل والعلامة المنقوشة عليها. وفي اللغة الفرنسية تحليل على الرموز الرياضية والمنطقية والكيميائية وسائل توصل إلى كل شيء قابل أن يعرف فتقوم الرموز بنفس الدور الذي كانت تقوم به المطع المعدنية الصغيرة في العهد الإغريقي

يقول - سوسير - بأن العلامة الرمزية ليست علامة اعتباطية ترتبط بمسألة المواضعة كما تقوم على مبدأ الربط الطبيعي بين الدال والمدلول.

إن الرمز أكبر من أن يكون مجرد علامة بسيطة. إنه يرفع من شأن الدلالة العادية ليرتبط بالتأويل الذي يستحيب لمتطلبات خاصة. فهو محمل بالعاطفية والحركية. إنه يلعب على البنيات الذهنية لذلك يقارن بخطاطات عاطفية وطيفية محركة ليكشف أنه يحرك المجموعة النفسية. فهو يملك طابعا مزدوجا. و يمتلك مظهرا تمثليا فعالا. و يتم وضعه على مستوى الصورة والمنخيل وليس على مستوى الفكر وهذا لا يعني أن الصورة الرمزية لا تحرك أي نشاط فكري فهي تطل المحور الذي تدور حوله النفسية كلها⁽¹⁷²⁾

إن الرمز يختلف لغة عن العلامة البسيطة بكونه يحرك مجموع المتخيل. وتاريخ الرمز يشهد على أن كل شيء يمكن أن يلبس قيمة رمزية سواء أكان هذا الشيء طبيعيا مثل الأشجار والمعادن والأزهار والفواكه ومنابع المياه والأودية والبحار والجبال

والسهول والكواكب والنار والبرق، أم كان مجردا غير محسوس كالسكنجهرية
الغدا أو الإلهام أو السلام أو السوء، كان دائما أه صورا هوسية تعبر عن كنهها
ورغباتها عن طريق الصور والرموز.

يمكن إجمال الخصائص الأساسية لرموزها في

ثلاثة أمور أساسية مع تلك التي تلي العلاقة بين الرامز والرموز
ثالثة .

- تداخل الرموز مع بعضها البعض .

بعد دراسات لرموز

هناك الرموز كما في مجال الرموز كرموزات هوسية كثيرة

بشكل الرموز عن المظاهر الأخرى حسب ما نلاحظ

فالرموز كعلامه تعمل على مدافع غير مرسى وغير مستقر يحاول أن يستقبط دائما
هذه المظاهر التي يمتص منه عن طريق لغة التكرار الأسطوري و الحتموسى و الانوسى
الذي يصح من خلال ذلك كلام الخطاب

يهدف الرمز الى سبر اعوار حياء الانسان، سواء ما تعلق بحياته لبيولوجيه و لنفسه
والاجتماعيه فالرمز كائن دائما محاوله من الانسان للتعبير عن اعماقه فقد كان الرمز
يتمثل معناه المردوح وطاقته السمولى مضه سهله لكل الرغبات و الامال، فهو اسطه
الرمز يحاول الانسان استعادة النور و الحسوس عندما يجد نفسه حسديا مهددا بالرمز
والموت والصاء، كما يهدف الى تحقيق النوارن النفسى و الاجتماعى

ويهدف ايضا الى تحقيق النوارن لانتروبولوجى اى انسانيته باستناده اسبابا كما
لا بد من الاشارة الى ندخل النص النصارى بشكل عام هي صنع الرموز التي تتوارث حبالا
بعد حيل، فالعلاقة بين الرامز والرموز انها حاب تاريخي متعلق بالحاجة الى الرمز
وهي قد تبثى ثابته مدة طويلة وقد يتغير من حفبة الى أخرى حسب حاجات العصر.

مما يدفعنا الى التساؤل كم تطلب من الوقت لكي تتكون الرموز المتداولة الآن
هي السرد و الشعر العربيين؟ وللجواب على هذا السؤال لا بد من تأسيس أركيولوجيا
للمتحيل الرمزي العربى .

[73] DURAND Structures anthropologiques - p 64

[74] DURAND L'imaginaire symbolique - p 48

3 - النموذج الأصلي ARCHITYPE :

النموذج الأصلي : عبارة عن خطاطات محركة للمتخيل يسميها يونغ YUNG نماذج أصلية ARCHITYPES وهو مفهوم قريب من مفهوم الاستيهامات الأصلية. لأنها عبارة عن نيات استيهامية بمطية يعتبرها التحليل النفسي منظمة للحياة الخيالية كيفما كانت التجارب الشخصية للذات.

إن هذه الاستيهامات كونية. لا لأنها تشكل نر تا يداول عبر الثقافات. وهذه النماذج الأصلية حسب بوب هي أنماط المجموعات الرمزية المنفردة شكل عميق في اللاوعي على شكل نية. إنها تستغل داخل الروح البشرية كنماذج مسبقه شكل فني منظمة ومصنعة أي عبارة عن مجموعات تمثيلية عاطفية مبنية تحظى بدنامية، قادرة على التشكيل .

إن النماذج الأصلية تتمظهر من خلال الرموز الخاصة المحملة بطاقات حريرة كبيرة . إنها تلعب دور محرك وموحد في تطور الشخصية. ويعتبر يونغ النموذج الأصلي إمكانية شكلية لإساح أفكار متشابهة أو متطابقة. أو شرطاً بنيوياً مرتبطاً بالذهنية لأنها عبارة عن نيات ثابتة عامة بالنسبة للإنسانية جمعاء .¹

إن النموذج الأصلي يجمع بين الكوني والفردى. فهو نقطة لقاء المتخيل الفردى والجماعى ... والنموذج الأصلي أو لصورة الأصلية هو عبارة عن نموذج معاش في أحلامنا على شكل صور أصلية مستمدة من الأحداد ، وهو عبارة عن نيات موجهة للصيرورة الذهنية في اتجاهات معينة ، أو مقولات موروثه تنتمي إلى اللاوعي الجمعى.

« و يرادف النموذج الأصلي عند يونغ مصطلحات أخرى مثل الصورة الأولية primordiale image والآثار السابقة engrammes والصورة الأصلية image originelle والنموذج المثالى prototype »

175 - Dictionnaire des symboles p : 15

176-DURAND : « Structures anthropologiques » p : 61.

و بعد از آنکه در این باب گفتار منتهی شد دستش را بر آن نهاد و فرمود که این کتاب را در میان خود نگاه دارید و هرگاه که در این باب سوالی داشتید یا چیزی را می دانستید که در این کتاب نیست بفرمایید تا من آن را در کتاب خود بنویسم.

ج - بنية المتخيل:

[illegible]

ه سینه الصحنه هس عبارت عن مرد و کس معین و همس صحنه و سکن معبود
لعب دور المعبره المعسونه من قصه و لربه و صحنه سوره و صحنه هس سینه کبر
معوضه سمعها طما و سینه سینه حرثه معوضه هس

ويمكن القول ان السبب في عدم خروج عكر من سجنين خطمه المصحين
وعدم السبب فيه لاجتماع مع بعضه البعض وهي امر مستحيله عن نفسه الفرد
والتاريخ والتحويلات التي تقع في الواقع

د - المنهج والطريقة

سنجدول أثناء الصور على طسعة المتحيل في الحكاة السعسة المعربية انطلاقا
من عصر المتن (الحكاية) المعتمدة في الباب التاسي، بالاضافة الى حكايات مدونة
أشرنا إليها في السابق.

177 - DURAND (G): « Le décor mythique» p : 6

LES DURAND (1998) Structures and properties of... 5

179 - DURAND (G): « Le décor mythique » p : 5.

من وحدات نظري فسيولوجية أساسية من ما يسمى "ترو-ماتوجيا" المتجسدة
حسيرة-مراة بالاصطفاء إلى بعض الدراسات التي سادت الرموز بالدراس و السعير
كثيرا ساد [11181] و دسبب في 1956 (1) و حوس بوماس 1110118

و حنبار لهورلا. ساج عن كونه قد تمسكو في تحليل الصور والرموز في مجالات
مختلفة وعن سرده هذه الرموز التي يطلقون منها على ساد بعضها البعض وكثيرا
بعدم و قصد حاصه اسردو-ماتوجيا التحليل مكاتب مهمة في تصنيف و ترتيب
رموز و صور حكايات السعيرة بالاصطفاء التي كون هذه الطريقة منسجمة و يطلاق من
العناصر المفردة المعرسة لتحديد العناصر ساد تم تحديد المجموعات في نسب
للوصول في النهاية إلى طريقة سعال نظام التحليل. الشيء الذي يمكن للداسه
الأدبية والفولكلورية أن تستفيد منه استفادة مهمة.

من مبادئه بخصوص الحكاية السعيرة المعرسة رموزا انطلاقا من كونها سوفر على
حماليه خاصة بحيث تتجاوز الكثير من الخصائص المعرف رسميا باديها رغم انها
عالب ما نستوحى صورها ورموزها من التحليل السعيري والداسي الاساطير ملاحم
ثقافته السعيرة فخصص ساد (حلا) الذي سفي منه الحكاية السعيرة

ومسألة المتجس في هذه الخصوص كثير مسالة حوات معنفة من الثقافة السعيرة
المعربية و طرح سؤال اساسي هو كيف نمر المعارضة عن محدودتهم وامالهم. وكيف
صاغو هذه العالم دسا ورموزا من خلال الصور و الرموز والنماذج و الحكايات التي
أنتجوها ؟

ومن ثم نقيد ضرورة حادة للصور و الرموز في بخصوص الحكاية السعيرة تنطلق من
الصورة و الرموز للوصول إلى نظام المنحبر من خلال لعبة قرانية تعتمد التحديد والتحليل
و المعارضة و تصنيف لتحديد معنى الصور والرموز. وهذه القراءة تنطلق من مفهوم
حديد للصورة باعتبار ان لها صائنها وانها تتموضع داخل سيرورة إبداعية متحركة.
وتعتبر تعبير و عسا و غير و ع عن العلاقة بين وضعية خاصة وفصاء عام للمنخيل.

وذلك عن طريق ملاحظة التجمعات الواسعة من الصور و الرموز التي تظهر كأنها
مبنية بتشاكل معين من الرموز المجتمعة.

ان تجميع الصور التي يقدمها النص و ضبط معانيها لمختلفة و حصرها في
خطات ونماذج باعتبارها تجمعات و تبيينات للصور. حول نمودح اصلي أو خطاطة
و حدة. ونحس هذه المجموعة من الصور و الرموز وترتيبها باعتبار أن الصورة تقدم

مادة للتحليل والترتيب، وهذه النيات و الرموز تعبر في آخر المطاف عن هذه
للمتخيل .

وعلى سبيل الاختصار يمكننا القول أننا سنتهم بالصورة في حد ذاتها قبل أن
ندخلها في تركيب معين أي أن هذه الدراسة لها منحيان

1 - منحي مورفولوجي يهتم بالوضع لاعتباري للصورة والرمز داخل الحكاية
الشعبية المغربية وخارجها .

2 - منحي تركيبى يحاول أن يضع الصورة والرمز في سياقها التركيبى مع صور
ورموز أخرى .

إلا أن هذا الفصل بين المنحيين هو منهجي فقط . فالقراءة عبارة عن تجميع للصور
والرموز المكونة للمتخيل الحكائي وتحليلها ودراستها بالاستعانة بنصوص أخرى عربية
وعالمية بغية الوصول إلى معانيها الحقيقية ووظيفتها داخل المتخيل سواء كانت هذه
الوظيفة نفسية اجتماعية أم سردية ، دون أن ننسى إبراز جمالية هذه الصور والرموز
والنماذج باعتبارها مؤثرا للمصا . المتخيل في الحكاية الشعبية .

و تحليل هذه الصور والرموز سيوصلنا في النهاية إلى التعرف على طبيعة نظام
المتخيل الذي يعكس الحركات المهيمنة التي تتم فصل عند التقائها بالمحيط
الاجتماعي إلى نماذج وخطاطات وصور تعكس نيات وأنظمة المتخيل .

هذا كله مع الاحتراس من الاختراصات العشوائية والتمثل المفرط و الخلاصات
البراقة والمتسعة .

سندرس صور ورموز الحكاية الشعبية ضمن منظور أنثروبولوجي باعتبارها تحسد
المتخيل الذي يعتبر نتاج المسافة الأنثروبولوجية التي تعتبر ملتقى الدوافع والرغبات
الداخلية ومتطلبات المحيط . دون أن ننسى الاستفادة مما يقدمه علم نفس الأعماق
وتاريخ الأديان ومعهم الرموز في تحليل لرموز حكايتنا الشعبية . ولأن الصورة لا يمكن
أن تدرس إلا من خلال الصورة « كما يقول باشلار . فإن مقارنة الصور والرموز ببعضها
البعض مما هو موحود في حكايات أخرى عبر العالم يمكن من إضاءة هذه الصور عبر
المقارنة بينها لنذكر مدى صحة مقاربتنا ومدى مطابقة المعنى الذي يعطيه للصورة
ومدى سيولة ذلك المعنى محليا وعالميا ..

الفصل الثاني

بنية المتخيل في الحكايات الشعبية العربية

أ. النظام المعتم من المتخيل

أولا : الفضاءات المعتمدة :

1 - رمزية البئر في الحكاية الشعبية العربية.

« ياويل من طاح في بئر و صعب عنو طلوعو »

فرقر ما صاب جنحين بيكي و يسيلو دموعو » (180)

لعل أشهر بئر في الثقافة العربية هو البئر الذي القى فيه يوسف بن طاح ، أحد
الحاسدين والمسمى « حب الأحرار » ، والذي يعبر عن اجساد الحاسدين ، مع
الإخوة مبلغا عظيما .

أما في الحكاية الشعبية العربية فيتم البئر سلبا لأنه يمثل اسبابا من
المرمية بالموت و الفراق و العذر و الحياة و بالعرانر العيشة الكريمة من
الكائن التي تأهل اللا شعور و تعتم الوعي .

فهو لظلمته و سواده و عمقه و باعتباره مؤديا إلى أعماق الأرض فضاء مهم بفضله
الحان ، و يأسر فيه العذراء النساء ، و تسكن فيه الثعابين المحيطة التي تهدد بالسحب
المنبعثة من أعماقها .

و هي غير ما موضع من الحكاية الشعبية العربية يكون البئر مسكنا للحن الشرير
و الفيلان و الوحوش و الثعابين .

في حكاية شعبية يكون البئر مأوى للثعبان الذي يعتدي كل ليلة على شجرات سكان
السلطان و يحرقها و يستمر في ذلك إلى أن يقتله البطل .

و في أخرى يكون مسكنا للقول الذي يمنع سكان المدينة من أحد حاجتهم من الماء
إلا بعد أن يعطوه بنتا بكرا و طعاما كثيرا .

اللواتي يحفظهن .

و نعد أيضا هي حكاياتنا الشعبية

ان الساطع صاحب الرؤوس السبعة يسكن في البئر حيث

و أن السكان يملكون المول فناد حتى يتركهم يستسقون مرة في

..... و ضموها له فدام البئر الذي

.....

هكذا يكون البئر قصاء لكل الكائنات المعتمة التي تؤدي بالإنسان إلى عمق الارض

أي إلى السواد و العتمة ، لذلك نهيمن ارضنا السواد على هذا السواد

من ممرها من البئر ، أما زوجة الأب فتفرش لبنت

زوحها فوق البئر لتتخلص منها .

و ير مز البئر الذي تنتهي به مطاردة البطل للفرار في حكاية الحبل المسحور .

و في يوم من الأيام ، حقيقة أخرى ، إلى القبر والموت فالبئر يؤدي إلى عالم

آخر يقطنه ناس آخرون يحيل على عالم الاموات .

.....

و حارثنا نزلنا منه ، به منقذ و منقذ البئر المصعد من منه المصعد منه ، و منه

به منقذ الحكة السبعة من البئر لهذا الصعاء ، منقذ السواد المصعد منه

من طرف الكائنات المعتمة في سبطه لسيف النار و السعد و العدم المسحور هو في

لحقيقته تطهر للروح من نوزع السر للأو حنه .

ان الاعداء إلى البئر تم الصعود منه ينصلي من البئر مجهودا حارسا حارب ما

يعد طابعا سحوريا و حارثا وهي بعض الاحيان مدح العنابة الالهة لاشاد السعد

اللواتي قذف بهن ظلما في البئر .

وسواء كانت العزانه التي يودي بالبطل إلى الدخول إلى الدار بعد ذلك
البحث عن كمال أو المرأة الجميلة أو غيرها فإن في الشرور إلى الدار أو الدار
على آخر وعلى دينا أخرى بعد كسبها لحصته نفسه مسرور

لنمر رمز السر و التستر و الحقيقته . و هو أيضا في السر في الانس
للهاوية و جهنم ... و يرمز أيضا للمعرفة و الانسان الذي وصل لها ان السر هو
الانسان نفسه .⁽¹⁸³⁾

والدخول الى هذا الفضاء المعنى والغريب يتخذ شكل مغامرة بطولية قد تؤدي إلى
موت محتم . لذلك يحتاج البطل الى مساعدة من طرف الطائر " الحمام " الذي يرسله
إلى الطريقة التي يتخلص بها من الخطر .

ليس نبت في الحقيقة الا منمدا للعالم الآخر . لعالم الأموات والكانات التي
تسكن العتمة . فهو منمدا لعوالم من طبيعة أخرى أقرب إلى اجواء الاحر و عالم
الأموات . مدينة - مقبرة يسكنها الأموات وتحكمها قوايس أخرى . فلا غرابة ان
تنتهي الحكاية بسقوط البطل في البئر في النهاية و فقدانه للأميرة وهذا ما يؤكد
دينس بويس DENNIS BOYS :

من مؤهبة و التحكم في اللا شعور ليس أسهل من النزول إلى قعر بئر أسود لقتل
الثعبان وإنقاذ الأميرة .⁽¹⁸⁴⁾

2 - رمزية الغابة في الحكاية الشعبية المغربية :

وسواء كانت الغابة شعر الحبال أو الغابة الكبيرة الملتهممة كما يذكر معجم الرموز⁽¹⁸⁵⁾ ،
هنا الغابة في الحكاية الشعبية المغربية فضاء معتم وموحش تسكنه الغيلان والوحوش
التي ترصد الأطلال التانهين . ويسود فيه الخوف والجوع و الحرمان .

إنها المشهد المأساوي الذي تبتدى به الحكاية . أطفال صفار يهجرهم ذووهم في
هذا الفضاء الموحش ويخرجون مكرهين من بيوتهم الآمن . هم يلجون فضاء مجهولا

183 - Dictionnaire des symboles p: 788 - 789.

184 - BOYS (D) - Initiation et sagesse dans les contes de fées - Abil Michel 1988 p: 8

185 - Dictionnaire des symboles p:355.

ملبساً بالخوف و الحرمان من مظاهر الحياة التي هي الغنى والرفاهية
مثل لعبة المصنوعة التي خرجت منها سمكة الأسد الأسود ووجهه لآب

العامة اذن قصص الخوف و الجوع و الحرمان و القسوة التي يواجهها الأطفال
محبسهم لمظلم و يحصعون لأفسي الاحسار ان قسوة الوالد لا حدود لها فما
الذي فعله هؤلاء الاطفال حتى يرح بهم في هذا القصص الموحش الذي يهده كائنات
معيمة (عيلان نعام) يسمى زمربا الى حطاطة الاسلاع و السجود ؟

قد يكون لخطر الاطفال في الغابة علاقة وطيدة بتسمية INIATION
التي نتجت عنها المجتمعات القديمة لتربية ناسيها و تسع زحالتها

والحقيقة ان الاطفال لا يسارعون بالسر في الطرف الموحشة بالغابة فهم يستطيعون
عوده ابيهم حتى معيب الشمس ثم يصنعون النار التي وضعوها وراءهم ليتعرفوا على
منزل الوالد و اذا كانوا يستطيعون ذلك في المرة الاولى فهم يصيغون في المدة
التامة عندما يعبدهم الوجه امام صرار روحه الى الغابة لينحلص منهم ولا
يمكنون من العود على الطريق لان النار التي وضعوها قد امتحت بفعل هائل (الأخ
الصغير / أو الطيور) .

ان برك الاطفال في لعبة يبعد شكل فطام لا يحتمل. ولكن الأب يتمكن من إبعاد
أبنائه تحت الحاجز روحه "حديقة بعد ان يبيد الاطفال عن الطريق الذي رسموه
بالرماد أو فئات الخبز أو لربيب أو التمر مما يعني ان الاطفال كانوا مستعدين للرحلة
و أنهم كانوا يدركون ما ياب منهم بشكل قبلي .

هكذا ترتبط الغابة كقصص في المنحيل الحكائي بالغولة ارتباطاً وثيقاً أكثر من
ارتباطها بأي كائن معتم آخر. لانها المكان الذي تمارس فيه الغولة نشاطها المعتم
المرتبط بحطاطة الاستلاء. إنها تدرك الغابة حيثة وذهاباً باحثاً عن فرانسها من
الأطفال التائهين عن ذويهم.

فالغابة اذن قصص متحيل كمكان تأمله لغولة المفترسة التي تلتهم الاطفال لصغار.
سبح نذيل سني لآدم الطيبة العنونة - لبيت الوالدي - للشجرة الوارفة لثمار.

نقطة يصحمكن نحن ندين بسكون في حذو ناسع وبعدها شمس
معمودة في صديق

بهم لا يحسن نصحيح ولا يحسن رواج في آدم من الحظاظ منظر - انفسه
ويتر - ونهم في صور معينة

والعصير في حكاية مغربية (حكيات مغربية) يعرج الحظاظ من حذو شعرة
التي كان بهم تقطعها. ويسانه أن يروحه صغر منه مضان بعينه صديق من
لدهب وناقص يته دلت ويتروح نصيرت ناسه الحظاظ.

هذا نصاء الموحش الذي ناهيه لكانت لمنفعة و لمنفعة والذي يامر نصيب
الحظاظ ويؤرقه كصاء. الحزوع والحزف والحزف به الحزف منه عن طريق صور سيدة
في الحكاية الشعبية تحصد ولا وقير كشيء. سكال لعودة في حميمة بيت لوالدين.
وصورة لغة التي تقدم الكبر. و صورة فرد لغة الحظاظ. و الحظاظين سبعة
الذين يحتضنون لغة ناهيه ويتروح بها كبرهه حسب حكاية نلا حلالة حصر .

ومع ذلك نظر اللغة في الحكاية الشعبية لمغربية فصاء معتما ينطق بأنواع
لمحاور و الفسق - خاصة قبل الحظاظ الذي يعاني منه الحظاظ في سنوته الأولى .

3 - وادي القطران والأرض الفواصة:

يتمن نون لأسود سلب في الحكاية الشعبية لمغربية لأنه مرتبط بالانحدار
والابتلاع وبالصاءات والكانت المعتمة شكل عام.

والوادي عند يرتبط بأسود الذي يمرر له الحظاظ يتمن سلبيا. ويصير فضاء
معتما يجسد خطاطة الابتلاع والانحدار.

القطران بلونه لأسود مؤت لهذا الفضاء المعتم. إنه مؤت لفضاء جهنم كما هو
مذكور في النص القرآني بحيث أن ملابس أهل جهنم من قطران :

﴿ سراجيلهم فيها من قطران..... ﴾ على عكس أهل الجنة الذين يلبسون
الحريز (ثيابا من سندس خصر ولباسهم فيها حريز).

فالمحطون لون من ألوان العذاب بماذا مثل السواد الذي يرتبط بظهوره محضاً
اللغة كما في قصة نوح مع ولده سام وحام. عندما يدعو نوح غنى لله حام بسواد
اللون لأنه صلب من الله نوح عندما كسفت الريح نوح لما كان بالها .

ومثل هذا نجد في الحكاية الشعبية المعروفة. بحيث يكون القطران نوعاً من أنواع
العذاب. فالمرأة التي تهبط ظمأ بالها اكت ولدها تعاقب بأن يلطخ رأسها بالقطران
وتخرج لرعي الجمال هذا العذاب يدل عليه فعل فطران في اللهجة العامية التي
نجدها في حكاية (الواكلة وليدها - رقم 2).

فالقطران أدن عذاب وإهانة بماذا مثل غطس الإنسان في وادي القطران المذكور
هي الحكاية الشعبية باعتباره قصاً. جهنماً مربعاً. لأنه يحول الإنسان من بشرة
بيضاء إلى بشرة سوداء. مما يحوله اجتماعاً من وصعية السيد الحر إلى وصعية العبد.
المستعبد. فهو أدن وادي الإهانة والسقوط لذلك فهو ينتمي إلى القصائد المعنوية
التي تحاول الحكاية أن تحرر المصعيل منها. بالإصافة إلى أننا نرى في هذا الأمر بقايا
تفسير شعبي لطاهرة تعدد ألوان البشر و الذي يجد ما يماثله في المحكيات القديمة
التي تذكرها أساطير خلق الأجناس و اختلاف ألوانهم عبر العالم .

وادي القطران يرتبط بالسواد الذي يتبع الكرامة والحرية و يحيل إلى العمق وإلى
الأرض السوداء و يمتثل رمزياً مع الأرض التي تبتلع البطل. الأرض العواصة في الحكاية
الشعبية المغربية والسيرة الشعبية.

فالأرض ترتبط بحطاطة الاستلاء والاحذار والسقوط عندما تقترب بصورة الماء
المعتم والمغرق المرتبط بالسواد والعمق (كالبترو وادي القطران....) و تتعالق رمزياً
مع أشكال الأنوثة الشريرة التي تعطل المشروع البطولي و تنزل به إلى الأسفل .

و هكذا فإن الأرض عند ما تتحرك نحو الأسفل و العمق و تتخذ صفة السواد تؤدي
إلى الموت وترمزله.

فهو البطن الأمومي الذي يمتص ويعطل مشروع البطل عن طريق إرجاعه رمزياً
إلى بطن الأم...

ان الأرض الفواصة التي تحيل عليها العجوز السعيدة هي حسان ...
المعتم. وهي ايضا العمق القابل الذي يهدي إلى لاسر سادان السعد ...

وتختلط الأرض الفواصة كفضاء معتم يجذب البطل إلى اسفل. بكل رموز العقدة
ومنها رمز المرأة الشريفة والمرأة المعتمنة التي تمتص محسب البطل ويعرضه إلى
رمزي محقق.

وعلى كل حال فإن الأرض عندما ترتبط بالسواد في الماء المعتم تحيل على فضاء
جهنمي مهلك معارض للون الاسود لا حصر

4 - جزيرة الغيلان بلاد الخلا والخوف :

يقول ابن إياس : « وفي بعض جزائره أشخاص متوحشه تسمى العبدان وهي تقرب
من شكل بني آدم ولا تظهر إلا بالليل وتهلك كل من يراه ولا يرى شوحد معه لا
تلحقه الخيل العائرة ولا يوتر فيه وقع الن سهام ويتناثر من فمه مثل الشرار »⁽¹⁸⁸⁾

تتعلق هذه الفضاءات بتصور الإنسان القديم للعالم أو لجهنم في الأسطورة عند
المعروف التي تحدها عنده جزيرة الواقوق ، والتي رغم وجودها في حرم الله
القديم فقد ظلت طيلة أحيال عديدة مرتعا خصبا للمتخيل الشعبي الذي أسقط عليه
كل استيهاماته ومخاوفه. (انظر حكاية جنية جبل الواق واق)

يقول القزويني عن جزيرة الواقواق :

« ومنها جزيرة الواق واق تتصل ببحر الراتح والمسير إليها بالنجوم. فأنزلها
ألف وسبعمائة جزيرة تملكها امرأة . قال موسى بن مبارك السير في تحت ظهر
فرايتها على سريرها عريانة وعلى رأسها تاج من ذهب وعندها ربة آلاف وصيفة
أبكارا ... قالوا إنما سميت بهذا الاسم لأن بها شجرة يسمع من يمر بها صوته وكان

يقول : واق واق وأهلها يفهمون هذا الصوت ويتطيرون منه . »⁽¹⁹⁰⁾

188 - ابن إياس (محمد) : « ندائع الزهور في وقائع الدهور » دار الرشيد الحديثة الدار البيضاء بدون تاريخ ص 17
189 - DERMENGEN (E): « contes kabyles » Charlot 1945.

190 - القزويني : عجائب المخلوقات ص 154 .

« و منها جزيرة الجن و هي جزيرة ليس بها أنيس و لا شيء من الوحوش و تسمع أصواتا كأنهم يقولون غلب عليها الجن و لا يحسر أحد أن يقربها و الله أعلم

إن الكون في تصور المجتمعات القديمة يكون من فصائص متناقضين

« من جهة هناك الفضاء المسكون من طرف البشر و المنظم، و من جهة أخرى خارج هذا الفضاء المألوف هناك المنطقة المجهولة و المخوفة حيث العفاريت و الأشباح و الأموات و الغرباء، و بكلمة واحدة إنها منطقة الفوضى و الموت و الليل» (192)

جزيرة الفيلان في الحكاية الشعبية المفريية تعتبر أيضا تنويجا لهذا العالم المعتم الخاضع للفوضى و السديم، فهي تقع على أطراف الأرض و داخل البحر المعتم، خارج العالم المعروف و المنظم. بلاد إن لم تكن قد تواجدت في الواقع، فهي موحودة داخل اللاوعي كفضاء معتم حال من البشر بأهله الحن على تراثيتهم بحيث يورثون انفساء فيما بينهم بحدود واضحة - مرصودة - لا يحوز اختراقها.

فضاء مرصود لا يمكن للإنسان أن يدخله دون أن تخبر الأرصاد السحرية بوجوده ملك الجن الأحمر. الذي يقتسم هذه الأرض مع ملك الحن الأبيض كما هو و رد في الحكاية الشعبية المفريية (حكاية التاجر محمد قلعة السراغنة).

فكل عفرية له مكانه المعلوم الذي لا يحق له أن يتجاوزها خوفا من أن تحرقه الأرصاد. لذلك فملك الحن عندما يساعد البطل على البحث عن زوجته التي غادرت إلى أهلها في جزيرة الواقواق لايساعده في التنقل إلا في حدود معينة لا يمكنه تجاوزها. (هذه القصة نجدتها أيضا في سيرة سيف بن ذي يزن و نجد مثيلا لها في الحكاية الحسينية - الحسناء الطاووسة -) (193)

وقد تكون هذه الجزيرة المعتمة مأهولة بنوع مخصوص من الجن، جان متوحشون يلتهمون البشر هم عبارة عن غيلان منزوية في مكان بعيد داخل بحر مظلم لتصيد الفرقى و الملاحين التائهين.

191 - نفس المرجع السابق ص: 181.

192 - ILIADE : « Images et Symboles » p: 47.

193 - « Contes populaires chinois » tome 3, ed en langues étrangères, Pekin, 1962 p 12

إن هذه الحرز المعتمدة المعتمدة لحطاطلة الأسلاك هي عبارة عن حرز تعادله في اللاوعي كقصائد ملهمة ومسلية. فهي تحسد مشاعر الخوف والقلق من هذا العالم غير المسيطر عليه وغير المتحكم فيه.

من خلال صورة الجزيرة التي بأهلها الحن ينفتح المتحيل الحكائي المغربي على لمفافة الشعبية المغربية حيث يذكر الفرويني أن الحن تسكن في أطراف الجزائر

«إن الجن قد ملكوا الأرض قبل محين آدم، فبعوا وأكثروا الفساد في الأرض فطردوا إلى أطراف الجزائر»⁽¹⁹⁴⁾

تنفتح هذه الحرز على التصور المغربي العام للحن الذي يصنفهم بدوهم فضاء إلى حن شرير وحير وإلى ملوك وخدم وملوك ورعايا... وتبقى جزيرة الفيلان بشكل عام قصصا، لمعكس المحاوف والقلق الذي يصل إلى حدده هي الحكاية الشعبية المغربية - في عبارة "رماه المفريت في بلاد الخلا والخوف".

لا تتوسع الحكاية في تصورهما لهذا الفضاء بل تكفي بتسميته بلاد الخلا والخوف بلاد ما فيها لاجحر ولاشعر أو جزيرة الواقواق التلت الحالي.

إن الحكاية الشعبية المغربية تميل إلى استثمار الإحالة المرحعية لهذا الفضاء أكثر من التفصيل فيه. ذلك لأن دأبها الاختزال في الوصف وعدم الاهتمام كثيرا بتحديد الفضاء والتفصيل في وصفه. لأنها تهتم أساسا كما هو معروف بالحدث الحكائي.

ومع ذلك تظل هذه الفضاءات المعتمدة المنتمية إلى حطاطلة الابتلاع والسقوط مختزلة لكل المحاوف التي يعاينها الإنسان المغربي في واقعه. الخوف من الجوع والعطش والمرص والحماق وانعدام الأمن، التي يتحيلها على شكل فضاء موحش تأهله كائنات تهدده بالالتهام.

وقد تحتزل هذه الفضاءات خوفا دفيناً عند الإنسان من الجن وتصوراً لعالمهم ومحاولة لأنسنة هذا العالم، فجزيرة الفيلان لا نجد لها فقط في الحكاية المغربية بل نجد لها أيضا في حكايات أخرى عبر العالم. ففي حكاية يابانية بعنوان جزيرة الفيلان - تتحدد الجزيرة بكونها موحودة بعيدا جدا إلى الشمال، وهي مأهولة من طرف غيلان يلتهمون البشر، ويقطعون الطريق على المسافرين.

194 - الفرويني نفس المرحع السابق ص 367.

ثانياً : مؤثرات الفضاء المعتم

أ- رموزه العرب في الحكاية الشعبية العربية

العرب رمز الماء والموت. انه يهدد بطل الحكاية بموت محتمل ويقضي على مشروعه البطولي والتضاعدي.

و العرب منغمس سلباً في النماذج العربية سحرية ولا سيما سحر الماء. يهدد سحرها حياتها. ان يمس حلقه. سحر كعنه. العرب لا يسهو

فقد سماه العرب القدماء. عرب ليس له في الحكاية سحر كعنه سحر الماء. هارم اللذات ومغرق الجماعات. دبحه في نهره. غرس شجيرة ليس للفراب : انه رسول... ويعرف جيداً سر العتمة¹⁹⁷.

وهذا ما نحدثه في الحكاية الشعبية العربية. في حادثة انحنى المسحوق. في سرق العرب بين البطل ووجهه عندما سرق العقد من يد دهر. وعندما يريد هذا الأخير استرجاع العقد يسقط في البئر.

وهكذا فان العرب ارتباطهم القديم بالعنقيات الأرضية. بالخوف والاحذر. انه يرمز للقبر وللأرض التي تبتلع. و يهدد مشروع البطل كذا ويرتبط بالانحلال والسقوط الذي يحسده الانحدار في حرف او هادئة او سر.

يرتبط العرب بالمصائب المفعمة التي تسري بالموت والهلاك وحاسة البئر. فلا غرابة إذن ان ترتبط صورة العرب الذي يسرق العقد بالبئر كمكان لسقوطه والاحذر

هو مرتبط بالسوم والموت. لأنه يمثل كذا في حادثة حادثة

بعد أن يسترجع البطل امة عمه هادئة من فتحة عمل سحره العرب - تسرق بيته وبينها

إن للعرب قدرة عربية على نشر الموت في كل مكان يحل به. فخطبه لعمه رمز الموت المحقق. انه خادم للموت الذي يأتي دائماً في اللحظة غير المناسبة (الحنطة الوصال) ليسرق الإنسان ممن يحب. انه فعلاً خادم للموت هارم اللذات ومغرق الجماعات.

196 - معلقة عنتر بن شداد شرح المعلقات المشرقة. 157.

197 - Dictionnaire des Symboles p: 286.

198 - حكاية هادية سيدي رحال

ونجد أيضا عن الغراب :

ليت الغراب الذي نادى بمرثنا يعزى من الرثى لا يحويه دكا،

وهذا التتمين السلبي للغراب ليس خاصا بالعرب وحدهم بل شاركهم فيه العبريون أيضا « ولقد اجمع العرب و العبريون على اعتبار الغراب و اليوم من الحيوانات النجسة المشؤومة » (204)

يرمز الغراب هنا للغير و الموت و الاسلاع التي يكون حياها على احترق الوصية وصية كائن خارق العول الذي يعجز الغيب و ينشأ بالمستقبل.

فالصورة الاصلية للغرابين المقتتلين لا يسعى ان يحترق بتدخل بشري فلا لها مرجعية دينية هدفها تعليم البشر دفن موتاهم.

قد يرى في ذلك إشارة وتلميحا حثيا الى اعتماد الناس في رجوع الأسود وعوده الأرواح التي اسلمها عرب الموت وإمكانية استرداد الناس لمواهبه بواسطة أعمال سحرية وطقوسية.

لقد تم تصخيم حجم الغراب في الحكاية الشعبية المغربية حتى اتحد حتما خرافيا كطائر الرح أو العنقاء و صار قادرا على ابتلاع البطل وهو راكب على صهوة حواده. فهو إذن طائر كبير أسود معتم يقتصر فرصة تحقيق البطل لرعيته ليتدخل كالقدر ليفرض الفراق والموت.

إنه رمز الموت. النهاية الحتمية لكل اتصال بين البشر و الحياء. هذه لنهاية التي لايقبلها الإنسان لذلك يعمل بكل الوسائل ليقاومها في تجاه تكريس فكرة الحلود (ملحمة جلجامش نموذجاً).

هكذا يكون الغراب من خلال لونه الأسود، وصوته الدميم، وارتباطه بالموت و أكل الجيف ودفن الطعام ومشيته الرديئة حاملا لخوف لاواع للإنسان المتطير منه من الفراق والموت.

هكذا ثمن المغاربة كغيرهم من الشعوب سلبيا رمز الغراب وأسندوا إليه صفات القبح والموت، وجعلوه مرتبطا بالموت والفراق والانحدار في جوف مظلم. فلا

203 - ألف ليلة وليلة المجلد الثاني ص: 282.

204 - توفيق عبد الحكيمة المؤلف للكلور و لاساطير العربية... من حلود الطعنة الأولى 1978 ص 119

غربة إذن إذا كان مؤثما في حكاياتنا الشعبية للفضاء المعجم الذي ينطق بالعلامة والقراق والموت .

2- رمزية الغول في الحكاية الشعبية المغربية:

الغول كائن معتم مهدي للبشر بالالتهام والافتراس. هو رمز للانحدار والعتمة والابتلاع، يدخل في مواجهة دائمة مع البطل. في أغلب الأحيان حول الأميرة أو حول الماء. فنجد في الحكاية الشعبية المغربية عدة صور لصراع البشر مع الغول خاصة حول الماء والنساء :

« فساكن القرية يحبرون على إهداء أجمل بنت لديهم إلى الغول، لأنه يهددهم إذا لم يقدموا له بنتا بكرا كل عام بافساد المحصول السنوي⁽²⁰⁵⁾ ».

وفي حكاية شعبية أخرى كان يمنعهم من الاستسقاء من العين أو البئر حتى يعطوه كل عام بنتا بكرا، فهو كائن يبتز السكان الضعفاء و يهددهم بالعطش والجوع:

حيث تقول الحكاية : « يعطي السكان فتاة محطوبة لابن عمها الغائب للغول، وضعوها له كالعادة كل عام قرب البئر الذي يسكن فيه و يخفي فيه الفتيات اللواتي يختطفهن، وعندما كانوا يأتون في الصباح كانوا لا يجدون شيئا... ».

ولما جاء البطل يسأل عن ائمة عمه قيل له أن الغول قد اختطفها فذهب إلى حيث توجد وانتظر عودة الغول طويلا وقال للفتاة: « أنت ستبقين يقطة وأنا سأنام. وعندما تحسین طلوع الغول من البئر حري شعرة من شعري. وحتى لا يأتك النوم لفيها على أصبعك وجريها عندما تحسین بصعوده⁽²⁰⁶⁾ ».

تنتهي الحكاية بقتل الغول على يد البطل، وتحرير المرأة/ الأميرة من سطوته كما نجد في الحكايات النمطية التي تحكي مثل هذا المشهد حيث تحرق الدمعة الساقطة من عين الفتاة خد البطل و تجعله يستيقظ من نومه بسرعة ليواجه الغول و يقتله ويخلص الفتاة و السكان منه (انظر حكاية سيدي حمان العشاشي - رقم 40) .

ان الغول رمز لتبث القوى المعتمنة التي تهتك الزرع و السبل تماما مثل الحفاف الذي يهدد المحصول خاصة عندما يمنع الماء على سكان القرية.

الغول يشبه تماما شخصية اسطورية أخرى هي شهريار الذي يقتل الصبيات الاكار، وحيث يكون على باب النور شهر راد ان يصوم بهذا الدور، والسرقة في حكيات ألف ليلة و ليلة هو ان لمرأة تنقد نفسها بواسطة الحكى بفسه - دون الحاجة الى بطل مخلص كما في الحكاية الشعبية المغربية.

تقديم القرى للغول الذي يمسد المحصول السنوي أو يمنع الماء عن السكان له دلالة بالغة على طبيعة المجتمع المغربي المرتكر اساسا على النشاط الملاحى و الذي يسود فيه الخوف من الحفاف و علافة الفهر التي سادت بين القوي - الذي يحتكر مصادر المياه - و الضعيف .

الغول كش صحه - عملاق يحب لحم بني آدم و يستطيع أن يأكل لحمه في مصعة واحدة و أن يشرب دمه في لعقة واحدة.

ليست هذه الصورة الوحيدة للغول في الحكاية الشعبية المغربية، وإن كانت الصورة التي ذكرناها له تميل أكثر إلى كونها صورة الثعبان أو العفريت أكثر من صورة الغول التي سنتحدث عنه الآن وذلك لأن المتحيز الشعبى المغربي احتلط عليه كثيرا أمر لغول فحلطه مع كائنات أخرى معتمنة مثل الوحش و الثعبان و الحلوف، خاصة في المناطق المحاذية للجبال حيث تعيش العنازير البرية فسادا في حقول المزارعين و تدخل الرعب ليلا في نفوسهم ..

فالغول له سبعة رؤوس بحيث يكون على البطل - إن أراد القضاء عليه - أن يقطع ستة رؤوس ويترك السابع. هي هذه الصورة بتمامها الغول مع رمز الثعبان الذي له بدوره سبعة رؤوس.

و للمزيد من إلقاء الضوء على صورة الغول سنتناول مجموعة من الجوانب التي أحاطت بها الحكاية الشعبية المغربية.

يكون لغول رمز اللعريزة الجنسية المحطمة التي لا تراعى القيم والأخلاق والنواهي الدينية، ومن خلال هرب البطللة و تكتمها عما رآته تعلن الحكاية الشعبية المغربية

رقصها تحدي المحنك نوع لشهود ورسا لمعاده وروح لاج داحه (حكاية
حلته حصر - رقم ٩٥) وروح لاج داحه قتل الأم لأنها .

وتشفي صورة الغول من جهة أخرى مع صورة لساحر القادر على التحول من صورة
إلى أخرى وهي عص لآحيان لا تعرف المرة أنها بصدد غول لأنه يكون متكررا هي
صورة رجل فحيفة (ح - رقم ١٤) تطلب من رجل نارا فيتعقبها على شكل غول .
وهي (حكاية لطير بلحمام - رقم ٨١) تحول الغول إلى رجل عادي في الليل
ليمارس حياة روحية طبيعية. و يعود إلى صورة غول في النهار حيث يخرج لالتهام
صحيده في العانة.

فهي حكاية همير (27) " تشتري المرأة التي تعيش وحيدة دون أطفال أو زوج،
كانت صغير لا تعرف طبيعته (همير) - كائن ينسبه الحرو - من العطار. لتتعهد به
ونعمله أنها. لكن سرعان ما يكبر ويصير غولا متوحشا يمترس كل ما يحده في طريقه
من ستر وحيور ليستهم أمه نتي تعهده في النهاية .

إن الغول - الذي يرمز للفريزة المحطمة لا يبرق عندما يتعلق الأمر بتحقيق
أغراضه وشهواته ورغبته في الاتهام بين أمه وغيرها (حكاية همير). بحيث لا يجدي
تنبيه لأنهم عندما يهيم بالتهامها بكونها أمه بقولها له ، امك يالكافر .
والأم تتزوج الغول الذي أسره منها بعد أن تخلصه .

وعلى كل حال يفهم من حكاية - هاينة - أن الغول لا يتخذ معنى ذلك الكائن الخرافي
المتعارف عليه . لكنه يرمز للزوج الغريب - الذي لا تعرفه الفتاة - والذي غالبا ما يكون
كبير منها سنا، والذي يحملها بعيدا عن بيت أبيها، فتبقى دائما في انتظار ابن عمها
الذي تقوت العلاقة بينها وبينه بحكم عامل القرابة .

وبخلص من هذه الحكاية إلى أن وضع الملح في السمن يجسد رغبة الأم في
استفعال أمر زواج انتها، وأن الغول بعاصفته وورعوده هو رمز لانتقال الفتاة من
مرحلة الخطوبة إلى مرحلة الزواج. وأن المشهاب الحديدي - الناري هو أساسا رمز
جنسي للذكورة.

وكانت العول بالبرية في البرية والبرية في البرية
 العول في البرية والبرية في البرية
 العول في البرية والبرية في البرية

البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية
 داما ولد عمها. (حكاية هائلة)

وهي البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية

وهي حكاية البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية
 البرية في البرية والبرية في البرية

وقد يمارس العول حياة مودوحه حياة طبيعية كافي لتعيش في
 عدد روحه ويمتد بيتا ويمارس الجنس مع روحه، ويمتد في
 فيها القمح و حياة وحشية كحيوان مفترس.

بالإضافة إلى ذلك هو رجل ثري كما لاحظ في المدينة
 وهي مظاهر للثراء في المجتمع الفلاحي.

لكن الصفة الملازمة له هي صفة الوحشية ومطاردة الأعداء لتأمين
 لمطاردة التي تميزها خطواته السحرية السريعة. ولا تميز الوحيد الذي يكمن في
 هو ذلكهم. و علمهم بموعد نومه - ليتسللوا خارج بيته وقد عرفوا سريرة السحرية
 التي يتحكم بها في الطبيعة.

لقد استعملوا العول وهو نائم خاصة في يد عام ويستيقظ عام. وقد استمر حوله
 في الكلال حتى أخبرهم بعلامات نومه.

ومفضل النعبان لا يتم عن طريق قطع رؤوسه السبعة جميعها، ولكن عن طريق قطع ستة منها فقط بواسطة سيف قاطع، لأنه يعود إلى الحياء إذ ما تم قطع رأسه السبع إن النعبان له عينين حمراوتين كما تذكر الحكاية المغربية البطل وأخوه ونفس الصورة التي بعدها في الحكاية السودانية بوهل قاتل النعبان (حكايات من العالم بأسره ص 151) مثل العول تماماً يسكن الغابة ويلتهم البشر ويمرعه ويصعب الحكاية السودانية أن النعبان يقذف بالنيران ويحب المال كثيراً، ويحرس الكنوز في كهوف تحت الأرض وهو ما يتماثل مع الاعتقادات الشعبية عندما من أن الكنوز الأرضية تحرسها حن على شكل ثعابين.

ويبقى الأمر على ما هو عليه حتى يأتي البطل ويفضي على النعبان بواسطة السيف

4 - رمزية الغولة في الحكاية الشعبية المغربية :

لا شك أن الغولة كرمز تنتمي إلى النظام المعتم و إلى حطاطة الانتلاع المعارضة مع رموز التصاعد، لأنها مرتبطة بمصائد العتمة والظلام. وهي تظهر في الوعي كأم قاسية. ساحرة، شريرة، تلتهم أطفالها وقد جسدت الحكاية الشعبية المغربية هذه الصورة في حكاية «الواكلة وليدها» رقم 2.

وقبل أن يؤكد ما قلناه سنحاول تجميع صورة «أمي الغولة» أو «ماما عولة».

في حكاياتنا الشعبية لنر فيما بعد تعالقاتها الرمزية مع رموز أخرى قد تقاربها دلاليا أو تتداخل معها في نفس الصورة فما هي صورة الغولة في المتخيل الشعبي المغربي ؟

نتعرف على الغولة في صورة امرأة بدينة سوداء اللون، مديدة القامة لها أطراف طويلة وأنياب بارزة شدة الحلقة تلتهم الأطفال الصفار.

هذه هي الصورة العامة للغولة في المتخيل الشعبي، وهي تقربها من صور أخرى معتمدة كصورة الحن والفول والعفريت مع تمييز أساسي هو أنها شكل أنثوي للرعب والخوف.

إن الغولة تأسر الأطفال في الغابة، لأنها تشعل ضوءاً خافتاً (ضوءاً كفيفاً على حد تعبير الشاعر محمد السرعيني في إحدى قصائده) ²¹ يتوجه إليه الأطفال الذين

يتحلى عنهم داخل العانة المظلمة تأسهين ببعثون عن مصيحتهم صواء، ادكر لهم لاس
والرواء، لكن يتحول بصيحتهم الامل الى نار عولة كاسره واسره في نفس الداء
ولارال المغاربة يرددون عبارة نار العولة ويطلقونه على حشره صغيره يمسد
صواء قليلا في الظلمة في وقت الشتاء .

- طعام الغولة:

هو طعام أسر، يسقط أرضا ويمنع من الحركة "كايطيح الركابي" هو عبارة عن
طعام سحري محذر يسري في العروق والأوصال فيشدها.
طعام الغولة عبارة عن خليط من المواد الغريبة التي تذكرها الحكايات الشعبية
المختلفة كحليب الحمامة، وحليب الكلبة - الرماد، القمل - سيكران - مما يدل دلالة
واضحة على علاقة الغولة بالسحر وبخلط المواد المخدرة.
ولعل أهم عنصر في طعام الغولة هو أنها تضع حليبها في طعام الأطفال لتأسرهم.
فهي تعرف أن الحليب سيقوى العلاقة - الاجتيافية - الاسرة بين الغولة والأطفال،
لأنها تطعمهم لتأسرهم بحليبها .

سلطة الحليب و الرضاعة واضحة في الحكاية الشعبية المغربية، حيث يستغل
الطفل الغولة ويرضع من حليبها، مما يجعله يحظى بالأمان في مقابل أنه منحها شعورا
بالأمومة والحنان، فتخاطبه قائلة:

« كون ما شربتي حليبي نلوحك في التلت الخالي، أو «ندير لحمك في ضغمة ودمك
في جفمة» من هذا الكلام نستنتج أن الغولة امرأة عملاقة، و ككل امرأة عملاقة فإن
البطل يرتد أمامها طفلا يعاني من قلق الخصاء لأنها قادرة على التهام جسده الصغير.

فالرضاع من ثدي الغولة يعطي الطفل الأمان الذي يفتقده في الواقع، ويعطي الغولة
الحنان الذي تفتقده - كأنثى بلا أطفال - ويحولها من وحش كاسر إلى أم رحيمة.

رابطة الرضاع رابطة قوية، لذلك فإن خيانة هذه الرابطة (بالهرب أثناء نوم الغولة)
سيؤدي إلى الموت المحقق، فالغولة لها قدرة على مخاطبة حليبها في جوف الأطفال،
إن رابطة الرضاع أعطتها هذه القدرة السحرية على التحكم عن بعد .

فرغم التجاء الأطفال إلى الشجرة التي هي رمز الأمن ضد الغيلان كما ورد في سره سيف بن ذي يزن حيث يلجأ البطل إلى الشجرة للاحتباء من الغيلان، فإنها تستطيع أن تسقطهم أرضاً بمجرد كلامها مع الحليب داخل بطونهم، لكونهم قد حاربوا رابطة الحليب، مما يجعلهم ينتمحون ويسقطون الواحد تلو الآخر لتلتهمهم، ولا يسلم من ذلك إلا الذي امتنع من شرب حليبها.

وعلى كل حال فإن الغولة امرأة عملاقة تخطط لافتراس الأطفال، أولاً بجعل النار التي تشتعلها وسط فضاء الغابة المظلم الموحش - مصيدة للأطفال المهجورين من طرف ذويهم والدين يفقدون الحنان، و ثانياً عن طريق التعويض بتقديم عبارات الأمان والترحاب وتبادل العبارات التي تدل على القرابة "عمتي الغولة" و"أولاد خويا".

ولنا أن نسأل لماذا تنعت الغولة بالعمة في الحكاية بالعمة وليس بالخالة ؟

يمكن أن يفسر ذلك بكون الأم الحقيقية قد تمكنت من تحسيد الحقد الذي تكنه لأخت روحها، لتبعد الأطفال منها. فأصفت عليها صفات الغولة - وجعلت منها ملتهمة للأطفال وحدرت أطماعها من تناول الطعام عندها، لأن الأطفال هم دائماً محل نزاع بين الأم والعمة. وحواف المرأة أن تفقد أبناءها جعلها تنعت هذه الأم المنافسة العمة التي قد تعيش معها في نفس البيت وتتنافس معها في امتلاك الأولاد والأخ/الزوج بهذه الصفات البشعة، وهذا ما نلاحظه بشكل واضح في حكاية "الطير بلحمام" حيث تنعت الروحة أحوات زوحها بـ "إيتارير" وهي كلمة أمازيغية تعني الغولات.

الغولة وحيدة في الغالب تتعد صورة أنثى لا تنجب، ولذلك فهي بحاجة إلى الأطفال الذين سيعطونها شعوراً بالأمومة.

«الغولة في الثقافة الشعبية امرأة مشوهة الخلقة سيئة الخلق. فضلت التوحش على الأسنة، والتوحد على الاحتماء والترحال على الاستقرار تتغذى بلحم البشر، وتبيت في الكهوف الكلسية وتركض مسرعة كالحصان، عرافة تنبئ ضحاياها وتحب الرقص والغناء والجذب.

وتسمى الغولة بالأمازيغية "تارير itarir" وتدل على الأنثى التي لا تعرف الحدود ولا تعترف بالقيود ولا علاقة لها بالقيم. امرأة تهيم خارج الجماعة، خارج الأسرة تهاجم الأنسنة وتترزع نحو التوحش.....» (218)

إن رمز العولة يحرك مجموعة من المحاور والهواش...
الشريرة التي تختزن في اللاوعي، وتحارب كل شيء...
الأنوثة الشريرة، كالمرأة اللاعني والمرأة الساحرة والمرأة العملاقة والأرض الغداصة
والمعجوز....

ونظرا لارتباطات الفولة رمزيا بمجموعة من الحسب...
هذا الكائن المعتم عن طريق إسناد صفات...
سليجة وتأتي لها بالطعام، وتقدم...
الحقيقة شكل أنثوي للشر والمحارب...
سوي رمزي للفول.

5. صورة الذئب في الحكاية الشعبية المغربية :

يظهر أن حكايات الذئب أقرب إلينا تاريخيا من حكايات الفول فهي نتاج البادية
المغربية بما عرفته من صراعات إباحية واقتصادية بين قوى الإنتاج غير المتكافئة
و العلاقة بين الذئب و الفول واردة فعلا من خلال صورة مشتركة...
الفولكلور الأوروبي هي صورة - الذئب الفول - lougarou، وقد يكون الفول عبارة عن
نانج علاقة جنسية محرمة جمعت ذئبا بامرأة كما تحكي سيرة سيف من دي برن عن
أصل تكون الفيلان²¹⁹

« لميثولوجيا الإسكندنافية تمثل الذئب مثل ملتهم للكوكب... تحسيد لرعة الحسية
التي تكون حاجزا في طريق الحاج المسلم المتوجه إلى مكة

فماهي صورة الذئب في الحكاية الشعبية المغربية، وما هي الإحساسات التي
أسقطها عليه الخيال الشعبي؟ وماهي الدلالات التي حملها لهذا الرمز؟

الذئب في الحكاية رمز للطمع والشره والأنانية، للشخص الذي يمكر فقط في
تحقيق أغراضه، وتلبية نداء شهواته على حساب الآخرين، فهو رمز للشهوة الجامحة
والشر الخام.

219- سيرة الملك سيف الجزء الأول، ص: 295.

ان طمع الدنّب لأجله في حكاية الدنّب الممدوع. يستعجب دنّب جميع حكام
من كمشة قول ان يحصل على حروف به على فرس به على مراد

لكن طمع الدنّب المبالغ فيه غالباً ما يؤدي بحبته لأن هناك السلوقي رمز
العدل الذي يعيد الحق إلى نصابه بمحاكمته للدنّب وطمعه وهو الذي يحقق البوارق
المرغوب فيه في الحكاية الشعبية وهو يستعجب لصفت على نسوي. والمحللوه
على الظالم.

ان الدنّب يكون مرهواً صيده لي ان يظهر سلوقي في حقه فيدد جميع حلامه
والدنّب لا يفر إلا في نفسه فقط لذلك يحيى على اماله وحب لهم الممدوع.
فالدنّب المخطوع الدنّب لا سترجح الا عندما يدبر حبه بفعل من حلالها جميع
الذئاب مثله بدون أذئاب.

فهو لكي يحمي نفسه فلا يعرف عليه صاحب لستان يصحى بقية الدنّاب.

والدنّب هي حكاية دنّب أو بوارق الذي يقضى على كل اهله عندما يطاردوه
الصيادون لرغبته في الزواج من ابنة السلوقي.

ان الدنّب من حلال هذه الحكايات رمز للمصلحة الفردية والدائية الممرطة التي
تتقلب على المصلحة الجماعية.

و، الدنّب رمز للمدعي الذي يقنطر من حبة، فالدنّب الذي تصيبه شوكة في
قدمه وتؤلمه ألماً شديداً، يطلب من المرأة ان تربطها له، لكنها عندما تربطها وتشدقها
بعيدا يطالبها بان تعيد اليه شوكتة شوكتي أو الفول فلا يجد لها من عطلته
الفول الذي طلب.

ويأخذ من المرأة التي استودعها الفول حروفاً، ومن المرأة التي استودعها الحروف
فرسا، ومن المرأة التي استودعها الفرس فتاة.

و الدنّب يشبه ذلك الشخص المرابي، الذي يختار زبناءه من الفقراء تقهرهم الفاقة
فيستولي على أموالهم. والخيال الشعبي جعله يفقد في النهاية كل شيء، فهو يجني لشرهته

221 - حكاية الذيب المفروق قلعة السراغنة رقم 26.

222 - حكاية الذيب والقنفذ حكاية تروى في مختلف مناطق المغرب رقم 28

223 - حكاية الذيب بونوارة قلعة السراغنة رقم 27

بمنفعة لمحمد على نفسه و لئلا يحسد غيره . فصار يصحيم الدائم شيئا من لئلا
والذئب الذي يعجبه الساحة في صورة القمر وتغنى أن يلبس ثياب فخرج . فخرج من
المصارعة الشعبية فطارده السور من حسن الحساب

و الذئب يشعر بالفرور . و هذا جانب ما يكون سبب هلاكه . فالذئبة العاتقة تدعي
بها حمت أن روحها حصل على كس من شمس شعير الذئب . حساين . بكلامها ويخرج
نصيب لكن سرعان ما بمسك به الرماح و سلحون حله

ورغم غباء الذئب أمام القنفذ وانطلاء الحيلة عليه . فإن الذئب يعرف بالحدق
و مرجع حذقه أنه يتذكر كل شيء . فخرج حذقه ثم يقول المثل الشعبي . اللي عضو الحنظل
يعرف من الحبل . الذئب قالو له انت حاذق قال لهم أنا ماشي حاذق غير كانعقل .
لأررت علي شيء حاجة تنعقل عليها

لذئب يحكى أن دنيا حرقته بقطنه (حرقه) فأبصرها مرة يسير بها ماء الوادي
فبدأ يتفخ عليها حتى يبردها .

إن سلوك الذئب فيه مريب من الحذر والاحتراس و الفرور الذي يدفعه إلى الفطة .
يقول صاحب العقد الفريد أن الذئب يمد و عيناه مفتوحتان ريادة في الحذر و يقول
المعارفة أن الذئب عندما يرى نصب في الصباح يذهب بحرائه نحو الوادي لأنه
يعرف أن اليوم سيكون حارا .

وقد عرف الذئب بالطمع حتى همن على جميع صفاته الأخرى . وقد بلغ من طمعه
أن فير في حنه

« الذئب قالو له تسرح لنا الغنم قال لهم تسرح ليكم النعاج وولدي الخرفان
الصفار »

الذئب قالوا له تسرح لنا الغنم هو يبدأ يبكي . قالو له علاش تبكي؟ قال له
حسنت متكنش بصح . لذلك لا ينبغي أن يصدق بكاء الذئب .

فالذئب رمريا يحسد الظلم الذي يتعرض له الضعفاء من الذين هم أقوى منهم .
لذئب فان طمعه ينصب أساسا على العنزة و - ولد البقرة - والنعجة أي على اليتيم
والأرملة . فالذئب دائما يعد العذر أو الذريعة لاقتراض « النعجة » كما في حكاية « الذئب

الذي أراد أن يشرب من ماء الوادي، فرأى النعجة في أسفل الوادي فقال لها: لماذا
تفكرين علي ماء الوادي؟

قالت له: «كيف تقول ذلك وأنا في أسفل الوادي وأنت في الأعلى؟»
فقال لها إن لم تكوبي أنت، فقد عكر أحد آبائك، أو أحداد أجدادك، ثم ارتقى على
النعجة وافترسها.

خلاصات النظام المعتم.

يتكون النظام المعتم في الحكاية الشعبية المغربية من مجموعة من الصور والرموز
التي تشكل العنمة و الطلعة و الشر، وتممصل المصاء الحكائي إلى فضاءات معتمة وإلى
مؤشرات معتمة تنتمي جميعا لحطاطة الانحدار والانتلاع و السقوط.

وقد نلاحظ اشتغال هذه الرموز دلاليا في إطار ثنائيات كالغراب والحمامة، أو وادي
القطران مقابل وادي الحليب.

أو تستغل أفقيا من حيث علاقتها بالصور والرموز المتماثلة معها كالتمائل بين
الغراب والبتر في رمزيتهما الدالة على الموت، ووادي القطران و الغراب في السواد.

إن الفضاءات المعتمة تجمع بينها العنمة والسواد، وتهديد البطل في الحكاية بالضياغ
والموت المحقق، فالتر كجوف داخل بطن الأرض، يرمز للغدر و الخيانة و و الضراق،
والغابة كمكان للكائنات المبتلعة و الملتهممة ترمز للأسر و الانتلاع، ووادي القطران
يرمز للعذاب و الألم. والأرض العواصة ترمز للأسر، وهذه الفضاءات تعارض كل ما
ينتمي للتصاعد. وتطابق كل الرموز المعتمة - كالغول و الثعبان و الغولة و أشكال الأنوثة
الشريرة، وكل الكائنات المحركة للانتلاع و السقوط.

وبطرا للدلالة المتعددة للكثير من الرموز، التي تتخذ تلميها إيجابيا أو سلبيا حسب
الصفة المستندة إليها.

حاولنا القيام بتصنيف هذه الصور و الرموز داخل الحكاية الشعبية المغربية على
أساس المهيمنة الرمزية، وعلى أساس انتمائها إلى فضاءين متعارضين في حكاياتنا
الشعبية فضاء فردوسي وفضاء جهنمي.

من هذه الناحية من هذه النصوص موروثاً من خلال سجن قديم في مصر
مصرده هو انصافه لغريبه وحق تحريك نسبية لغريبه و لغريبه و لغريبه
مركب في سجن جمعها في حب قصتها لبعض الحق معها استقطاب و جمعها
رمز

وتعونه بعبارة رمزية مع العرب و لغاية و انتر و لغول و لغول و مع كل سكر
لا توبة لتبريره والتي تشمل العجز و الأم الشريفة و المراد العملاقة و المردة العائنة.
و جميع الاسكال لا تحري المسببه على القرارة و التي تحسد الكيد الحياة والسحر.....
و باملها المصدا ب المعتمه التي تحسد المحاور لمحللة وحدتها كالتالي

الغربة التي تحسد فتقو تهجر الذي يعاى منه الاطمال هي سن مبكر . وتقابلها كل
نصير لا توبة التي تحسد السر كنعونة وأشكال الانوثة الشريفة والعجز .

وادي (المضرب) الذي يمثل العذبات والألام التي يعاى منها الإنسان الشعبي.
و التي تحسد ما مجموعه من الصور و الرموز كصورة الغول الذي يمنع الماء عن
لسكان و رمز لغول و لغول الذي يأسر النساء .

النز و رمز لموت الذي يهدد الإنسان . وشاركه رمزيا صورة الأرض الفواصة
(الأرض ، الماء ، المعتم) و صورته لغرب الذي يرمز للقبر .

إن كل هذه القصص ت معارضة لمشروع التصاعدي لبطل الحكاية . لذلك عليه أن
يظهر لمنحبل منها وهكذا و بعد أن تحسد الحجاب المعتم من المتخيل في رموز و صور
محصولة وفي قصصات معلومة لاحدها في المتخيل الحكائي الشعبي فقط بل في
المتخيل الشعبي العالمي ككل

هذه الصور و الرموز التي تحسد طبيعة المحاور والاستيهامات والقلق الذي
يأسر اللا شعور و الوعي الجماعي . و الذي يلزم القيام بحركة معارضة (تكون غالبا
من صنع بطل الحكاية) لقلب هذا النظام . وتطهير المخيلة من هذه الرموز المعتمه
بواسطة الحديد والناز . و الملح . بواسطة السيف القاطع الذي يظهر . وبواسطة الخاتم
السحري الذي يحرر الرغبات . وبواسطة القنديل الكاشف الذي يكشف ستر الحقيقة
وينصف المظلوم . الذي سيقوم بتطهير المتخيل من رموز النظام المعتم هي صور
رموز بديلة تؤسس نظاما هردوسيا مقدسا يعارض النظام الجهنمي المعتم .

٢٢
إن النظام المعتم نظام محترق تتحول فيه النذر المظهرة الى احتراق وسوداء من
هنا الرمزية المردوحة للنار المضيئة - المعتمدة.

وتتدخل مجموعة من الذوات في الحكاية لقلب نظام المتخيل، إنهم أبطال الحكايات
الشعبية المعربية من الصغاء المحتقرين والمحرومين والصغار الذين يقلبون ميزان
القوى السائدة في الواقع هيدعون إلى العدل والإصاف.

هكذا تتأكد رمزيا سيكولوجيا الحكاية التي تقوم أساسا على تعويض وضعية الفقر
و الجوع و الحرمان و القهر بواسطة صور فردوسية بديلة كما سنرى في الفصل
الموالي حول النظام المضيئ .

ب . النظام المضيئ من المتخيل

أولاً : الفضاءات البهيجة :

1 - صورة الجبل في الحكاية الشعبية المغربية :

إذا كان لوادي يتخذ رمزيتة التصاعدية من كونه وعاء للماء المخصب النارل من السماء أو لكونه ينبع من الحنة كما كان يعتقد، مادام فضاء الجنة تسيل تحته الأنهار الجارية وبما أن لحنة توحد هي أعلى عليين فهي إذن عبارة عن جبل .
من الجبل بشكل عام يتخذ تصاعديته من كونه قريباً من الآلهة، فهو مكان الاتصال بين السماء والأرض .

وقد كان العرب يعتقدون بقدسية الجبال وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم باعتبارها رواسي للأرض حتى لا تتحرك وتم القسم بجبل قاف كما يقول ابن عباس :

« قال ابن عباس رضي الله عنهما أن جبل قاف أبو الجبال كلها »⁽²²⁴⁾

قال ابن عباس رضي الله عنهما أن جبل قاف محيط بالدنيا وهو جبل عظيم لا يعرف قدره إلا الله تعالى . وقد أقسم به في القرآن العظيم . فقال عز من قائل : " ق والقرآن المجيد " .

« وتقول الميثولوجيا اليهودية إن آدم ولد في الفردوس الموجود في الوسط الكوني . وحسب التراث اليهودي يقع الفردوس على أعلى جبل من كل الجبال »⁽²²⁵⁾

« هكذا يكون الجبل رمزاً لالتقاء الأرض والسماء . مركزاً للآلهة . مهبطاً للوحي ، وموئلاً للأشراف . وملجأً للنسك ومنفذاً للروح الباحثة عن الحقيقة الإلهية المطلقة »⁽²²⁶⁾

إنه مكان الوحي الإلهي ومن تم صورة - الجبل الناطق - (سيرة الملك سيف) وهو مكان يلتحق إليه الأنبياء والصلحاء ليفرفوا من هذا الوحي . ولتفرغوا لعبادة الخالق . ويتخلصوا من قيود الجسد وشهواته في دار الفناء .

224 - بدائع الزهور ص. 22 .

225 - نفس المرجع . نفس الصفحة .

226 - صدقة رموز و طفوس ، ص : 67 .

227 - نفس المرجع ، ص : 71 .

هكذا يرتبط الحبل كفضاء مقدس بمرحلة ما قبل الموت. مرحلة تسود فيها السكينة والهدوء، هناك يستعد الإنسان للعبور إلى لعالم الآخر وهناك أيضا يجد الإنسان الحقيقة التي اعتقدها في عالم الوهم .

يتفرع العائد للعائد في الحبل فيتحلص من تنهات الحسد، ويخفف روحه ويبحول إلى طائر، هكذا يكون الحبل مكانا للقاء مجموعة من الرموز التي تمثل كلها الحماة كالعائد و الطائر و الشجرة وهذا ما يفسر إطلاق المعاربة على عائد صالح هو مولاي ابراهيم لقب طير الحبال، و جمعهم بين الحبل و الطائر و العائد .

و يرتبط فضاء الحبل بفضاء الحية ما دام موحودة فوق حبل عال، و هي صعب الارتقاء إليها كما هو صعب الارتقاء إلى الجبل .

و في القراء الكريم يعبر الحبال رواسي للأرض و اوتادا حتى لا تتحرك بالبشر . وهكذا تكون الجبال علامة على عظمة الخالق .

و إذا ما انتقلنا إلى صورة الحبل في حكاياتنا الشعبية وحدنا أن بطولة البطل لا تنتهي بإبحاره المقدس كالقصاء على الثعبان . بل تحتم بصعوده إلى الحبل وتطهيره باعتباره فضاء لا ينبغي أن يدنس .

« فبعد أن يحلص الابن قبر أبيه من الثعبان صاحب الرؤوس السبعة يعد حبالا عاليا أمامه، فيقرر أن يتسلقه و هو راكب حصانه ممتشقا سيفه، و عندما يصل إلى قمته بعد أربعة و عشرين ساعة من التسلق، يعد مدينة محاطة باتني عشر سورا، و ما أن يصل حتى يؤذن المؤذن و تفلق الأبواب ...

و في الليل يعد الابن لصوصا يريدون الدخول إلى المدينة لكنهم عندما يقتحمون قصر السلطان يقطع رؤوسهم الواحد بعد الآخر بالسيف و كان عددهم كثيرا بحيث يبلغ تسعا و تسعين فردا.....

و فعلا يدخل البطل القصر و يخلص السلطان من الحية التي كانت تتهدده ويستطيع في النهاية أن يتزوج هو و اخوته من الأميرات الثلاث »^{٢٨}

من رآه لعمري المصنوع هو من صنع الخيال من أن يكون له صورة في
 سفير له من بطارد الشهير في السيرة العربية له في قصصه التي لا تحصى
 لشعر من شهير في قصصه لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 فلا عربة من أن يكون لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 حري منسوخة كالقائد والحمار والحمار والحمار والحمار
 وتذكر علاقة لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 أن لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري

2 - صورة القصر في الحكاية الشعبية العربية

يتميز القصر تميزاً ايجابياً في الحكاية الشعبية العربية حيث إنه
 أساساً من مكونات الجنة. ويتعد شكل حارس صورة قصر المستقل والشعب
 مبيع تقطعه أميرة محروسة بعنايه مثل قصر الحمار في قصصه التي لا
 هو عبارة عن قصر محاط بأسوار عالية، وحرس الرحمة يفتح حرس من لعمري
 منحجون على شكل طيور كبيرة وهو عبارة عن قصر بعيد يقع في ركن بعيد
 حلف سبعة بحور ولا يمكن أن يصل إليه إلا لعمري الذي يجب أن يتخطى
 والذي يخلص الطائر من الثعبان.

من القصر كصفاً، يحرسه ثمانية و لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 لأميرة النائمة بحيث يحرسون في غرفتها واحد من شعر الخمار من حارسها

و يبنى السلطان القصر فوق لعمري، ويشبه حوله سماء إلا أنظر له أبداً من
 مختلف الأشعار وقد يبنى في صورة القصر حارسه مع صورة الحمار والحمار
 والمرأة النائمة تعطينا صورة مصفرة للجنة.

هكذا تتطابق صورة القصر مع مجموعة من الرموز الأخرى كالقصر والاميرة،
 والبستان، والجبل والشجرة..

ويحتل هذا القصر دوراً مهماً في إضفاء لعمري لعمري لعمري لعمري لعمري
 لعمريه، فهي القصر تزداد الأحرار وبنال المحبوب، ويعتقد المرء بأن
 لأميرة والرواح بها والحصول على حبس الممكنة.

ولا تستقل صورة القصر كثيراً عن صورة المدينة، فالتصوير الذي يهدف إلى الوصول إلى عرقها، وبما أن الوصول إلى هذا لا يتم إلا بالاستعانة بأدوات سحرية، كما هو الحال في القصة، لا يصل إلى هذا المضام إلا بالاستعانة بأدوات سحرية، كما هو الحال في القصة.

والوصول إلى أميرة القصر ليس سهلاً فدونه ضرب الأعناق، فالجماجم تؤثث جدران القصر والمدينة (لأن القصر رمز للمدينة) لثني الجبان عن عزمه، ولتزيد البطل تصميمًا على الإقدام وتنطق بصعوبة المهمة وخطورتها.

وبفضل شجاعته وجرأته والعناية التي يحظى بها من طرف كائنات على مستوى البطل المهمة الصعبة ويحصل على الأميرة.

وقد ساق (بويز BOYS) تفسيراً رمزياً لشخصية الأميرة في الحكايات العجيبة فاعتبر «أن الأميرة في الحكايات العجيبة تعني النفس الحبيسة تحت دوافع اللا شعور»²²⁹

يقترن القصر في الحكاية بإمكانية الموت في سبيل تحقيق الرغبة، ويكون الحراة والتجاعة والتضحية بالنفس هي وحدها التي توصل الإنسان لتحقيق طموحه.

يقدم القصر من الخارج كحدران معلق عليها جماجم الدين لم يستطيعوا تحقيق المطلوب، إن عددهم كبير ولا ينقصه غير حممة واحدة، فالبطل في الحكاية يجد نفسه أمام قصر معلقة عليه تسع وتسعون حممة من حماجم الدين لم يحققوا الإنجاز، وقد يكون الحصول على الأميرة يتعلق بمك لعرو أو أنثى، من مرض عصال.

إن هذا العدد مهم جداً في الحكاية الشعبية المعروفة باسم سبعة، فهذا العدد هو عدد ناقص له دلالة، فعندما ينقش بطل الحكاية على سيفه عبارة «سبعة» أو «سبعين» روحاً بين الشد والرد، فإن ذلك يعني منتهى الشجاعة، مما يثير الخوف والرهبة في ذهن الآخرين، رغم كون الأمر في الحقيقة يتعلق بمحرد قتل تسع وتسعين ذبابة.

وعندما يتم تعليق تسع وتسعين جمجمة على باب المدينة فيعني ذلك ترجيحاً بأن ينتقل هذا العدد إلى المانة بمرشح جديد لقطع العنق، وأن يكتمل بجمجمة جديدة هي جمجمة البطل الذي لم يعبأ بالإشارة الصريحة المعلقة على جدار القصر، ومع ذلك يصير البطل أن يقوم بالإنجاز الذي فشل فيه الكثيرون.

هذا ينتج المتخيل الحكائي على الموت كمقابل للزواج لدى يعني السعدية حيث
تطموح عن طريق الوصول إلى الأميرة التي تعني امتلاك السور والمدد العنق

يعامر البطل بحياته من أجل إنجاز المهمة المستحيلة وتحقيق الزواج المرغوب
فيه، وحائط القصر الدال على الموت قد يعوض في حكايات أخرى بحائط المدينة
لدى تعلق عليه الجماجم مما يعني أن صورة القصر وصورة المدينة هما هذان
التطابق في الحكاية الشعبية المغربية فالمدينة هي القصر والقصر هو المدينة.

يعتبر القصر والمدينة مكان الخطر بالنسبة للعرب، فهما بالأصاف إلى كونهما
مكانين ينتميان إلى الفضاء البهيم، يكشفان عن القدرات الحقيقية للسحرة الرابع
في تحقيق طموحه.

قلنا إن القصر له علاقة وطيدة بالمرأة: وهذه المرأة الموجودة في القصر مرتبطة
لأنها بكاء لا تستطيع الكلام، وشرط الزواج بها أن يستطيع البطل جعلها تكلم، وإلا
لم يستطع سيفقد حياته لتعلق جمجمته بدوره على جدران القصر أو المدينة، إن حرم
وسيلة للوصول إلى الأميرة هي التضحية بالنفس.

القصر إذن مؤثث أساسي لفضاء الحنة، يجسد حلم الفقراء والمعدمين في الحكاية
الشعبية لأنه رمز للسلطة والرخاء الذي ينقد من قساوة الواقع.

والوصول إلى القصر وأميرته يعني الوصول إلى أقصى ما يمكن أن تطمح إليه النفس
البشرية، لكن الطموح - في الغالب - قد يوصل إلى الموت.

وقد تكون عملية بناء القصر، القصة مبالغا فيها، ففي حكاية شعبية مغربية
بعنوان «شداد بن وعاد»²³⁰ يبني شداد قصبته بحجر الذي يشد بعضه البعض بمخ
البقر، ويظهر أن هذا البرج أو القصبه قد استمد وجوده من ما ذكره النص القرآني
عن قوم عاد وعن صرح سليمان، وما أشار إليه أن الإنسان لا يمكنه الإفلات من الموت
ولو كان في بروج مشيدة، أيتما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة»²³¹.

وقد يقوم الجن بإنجاز بناء القصر، فيفتنون في بنائه مستعملين أنواع المعادن
النفيسة، ليختطفوا إليه المرأة المرغوب فيها.

230 - حكاية - شداد بن وعاد - الحمادة - قلعة الصراغنة

231 - قرآن كريم - سورة النساء

القصر إذن مكان لتحقيق الرغبات ولتحقيق النوازل النفس والاحتياجات...
مستوى المتحيز، فيه تدخل النفوس المارومة ليمتلك الحسنة النفسية اللازمة لاسم
الحياة، والدرس الذي تلتفاده هو أن العقبات التي تعترض الوصول إلى الطموح برز من
المنعة، وأن الصحة بالنفس هي السبيل الوحيد لتحقيق الوجود.

3 - صورة الجزيرة الخضراء في الحكاية الشعبية المغربية.

« في الأساطير السلافية تقع الجنة في جزيرة خضراء ... »

« وكان العرب يعتقدون أنها عامرة بالمحسور وأسعار التحل والرمان »

إن الجزيرة المحصورة رمز لفناء الجنة فلو أنها المحصورة دليل على فسادها
الفردوسي. بحيث تعتبر سنانا عانما أو بالأحرى حبه بحربه كما يحلها لاسان من
القديم، وما زالت صورتها تحترق فضاء، الإشهار والأفلام والرسوم المعاصرة، تسرد
عن جنة عانمة يجد فيها الإنسان كل عوالم الوفرة والامتلاء التي يستقدها في الواقع.
وترتبط صورة الجزيرة مع مجموعة من الصور المتداخلة كالأشجار والماء والمحصر
وتقدمها الحكاية الشعبية المغربية على الشكل التالي:

« وصلوا إلى جزيرة خضراء، وسط البحر، وحدوا فيها قصرا، والبائس أحسادهم
بدون أرواح، كانوا يعبدون الثور، ولما جاء الإسلام لم يؤمنوا به فقبض الله أرواحهم
وترك أجسادهم »⁽²³³⁾

تقدم الجزيرة الجنة بطريقة مقتضبة لا تميل إلى الإكثار من الوصف، فهي
جزيرة خضراء، يوحد بها قصر، لكن هذا الفضاء البهيج به عائق واحد، أنه حال من
البشر، ففيه فقط أجساد بدون أرواح.

وهذه الأجساد قد فقدت الأرواح لأنها فقدت الإيمان.

وهذا الفضاء يحتاج من البطل بأن يقوم بعملية تطهيرية عن طريق إعادة الإيمان
إليه حتى تعود الأرواح إلى أجسادها ليتكامل هذا الفضاء المرادوسي.

ويبقى فضاء الجزيرة الخضراء مجرد مفتاح لفضاء الجنة.

232 - الشوك علي : نفس المرجع المذكور، ص 72.

233 - حكاية - واقواق - قلعة السراغنة

4 - صورة الجنة في الحكاية الشعبية المغربية:

يتأثت فضاء الجنة من كل الرموز البهيجة كالبيستان والأنهار والأودية والعيون والأشجار المختلفة الثمار، والأطيار العذبة الألحان والقصور... وتقدم الحكاية الشعبية المغربية الجنة باعتبارها «بستانا لا نظير له».

«إن المحرك لفضاء الجنة هو» رفض الزمن التاريخي عن طريق صور الجنة التي يحركها الحنين»⁽²³⁴⁾

وجود الجنة خارج الزمن... و التاريخ حيث النساء جميلات و خالدات الجمال، ولا يخضع حبهن لأي قانون.. جزيرة بعيدة حيث يوجد الرجل الكامل (الرجل المثالي .. آدم) ...

إن أسطورة الجنة الأرضية عاشت حتى أيامنا في أشكال - جنة بحرية»⁽²³⁵⁾

وهذا الوصف يدفع المتلقي إلى تحييل هذا الفضاء عن طريق إسقاط الشاهد على الغائب فالعائب (الجنة) لا مثيل لها في الشاهد (الدنيا) لأنها تنتمي إلى عالم آخر. عالم الكمال و الوفرة التي تخالف عالم الواقع .

في أعلى الجبل يوحد بستان يحيط بالقصر، به مختلف أنواع الأشجار وبه مختلف الطيور. وتوجد به عيون سائلة صافية، ووجود البستان في الأعلى على الجبل يؤكد طابعه التصاعدي، ويشير إلى صورة موجودة في المتخيل الديني الذي يقول بوجود الجنة في الفردوس الأعلى أو جنة أعلى عليين وهي جنة مليئة بالأشجار الدانية القطوف من كل الألوان والأصناف.

إن الحكاية الشعبية المغربية تمتع صورة الجنة من المتخيل الديني حيث يقول النص القرآني عن فضاء الجنة :

« فيها فاكهة مما يتخيرون، ولحم طير مما يشتهون وحور عِين كأمثال اللؤلؤ المكنون جزاء بما كانوا يفعلون »، « وأهلها هم » في سدر مخضوض وطلح منضود، وظل ممدود وماء مسكوب وفاكهة كثيرة لا مقطوعة ولا ممنوعة وفرش مرفوعة»⁽²³⁶⁾

« ولهم فيها من كل الثمرات... »⁽²³⁷⁾

234 - ILIADE (M) « le sacré et le profane » Galimard 1965.p 80

235 - ILIADE(M) : « Images et symboles »,p:12.

236 - قرآن كريم سورة الواقعة

237 - قرآن كريم سورة الأحقاف

« وفيها فاكهة ونخل ورمان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فهما حنان بصاحبان هسان
آلاء ربكما تكذبان) فهما فاكهة ونخل ورمان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) فهما خيرات
حسان (فبأي آلاء ربكما تكذبان) لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان (فبأي آلاء ربكما
تكذبان) متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان...»⁽²³⁸⁾

كل شيء إذن متوفر في فضاء الجنة، لكن الحكاية الشعبية التي استوحت هذا الفضاء
من المتخيل الديني لم تعبر عنه بشكل مفصل بل بتركيز شديد ودون إطناب على
عكس الملاحم والأساطير. مما يعني أن هذه الأوصاف القليلة والمبسطة التي نستير
إلى الجنة ليست إلا بقايا من مقاطع وصفية أطول ..

وإذا تأملنا الأوديسيا أو السيرة الشعبية سنجد وصفا أكثر تفصيلا لفضاء الجنان
ومع ذلك فإن هذا الفضاء حاصر كمضاء متخيل، وطيفته تطهير المتخيل من الفضاءات
المعتمدة المتوارية هي اللاشعور. من الفضاء الجهنمي الذي نؤثته رموز وصور معنمة،
ويجسده في المعيش الجوع والعطش والقهر.

فنحن نجد في الحكاية الشعبية المغربية محاولة لللممة الأساسي من أوصاف الجنة
دون تفصيل كما في الأشكال السردية الأخرى، لأن الفضاء في الحكاية يتراجع دائما
رغم أهميته - لصالح الحدث الذي يحظى بأهمية أكبر في الحكاية الشعبية.

ففي «حكايات وحرافات من المغرب»²³⁹ نجد وصفا محيلا على فضاء الجنة :

« في جنوب هذا البلد، في قلب ما نسميه السودان، مملكة السود، وحدث في هذه
الأزمة بستان فاحر «الهسبريد» حيث الحرارة مناسبة دائما، وقساوة الشمس ملطمة
برطوبة أودية الماء الزلال الذي ينساب في كل اتجاه في قنوات صغيرة من الرخام، وحيث
الأشجار تعطي مختلف الثمار من تين وتمر وخوخ وإجاص.. وتثمر أيضا تفاحا ذهبيا».

تحاول الحكاية الشعبية أن تحرك عناصر هذا الفضاء البهيج الذي يتشكل من
مجموعة من الصور التي يحركها ما عرف ب الحنين إلى الجنة -nostalgie du para-
dis⁽²⁴⁰⁾ أي الحنين إلى العيش في فضاء فردوسي يقل فيه الجهد ويجد فيه الإنسان
كل ما يشتهي دون أن يتطلب منه جهدا وعرقا، فضاء فيه الوفرة والامتلاء على عكس
الندرة الموجودة في اليومي.

238 - قرآن كريم سورة الرحمان

239 - Contes et légendes du Maroc ,p:10.

240 - II LADE (M) — mythes, rêves et mystères — Gallimard ,1957 p 78

به قضاء محارب الحرمان. مظهر للمتعب من جوع و عطش و كبت يستجمع
عناصره من كل ما هو نهيح. يوحد في الأعلى في الحبيل. به قصور رائعة و أنهار معشقة
الطعم و الدوق و به فاكهة مختلفة. و بطرا الروعة المكان اتحد الطرد من الجنة شكل
سقوط. اهبطوا منها جميعا فيسبب ما صار على البستر أن يسعوا بعرقهم خارج جنة
عدن. فبدأت المشاكل المختلفة مما ولد حنينا إلى العودة إلى الجنة التي تتخذ - في
الحكاية الشعبية المفريية - صورة قبة بيضاء تحيط بها البساتين و يقطنها الحمام
ويجري فيها الماء .

يحكى أن بها نساء لا نظير لهن في المعيش لا يعكر صفوهن طمث. هن جزء من
فاكهة الجنة و طيورها يطرن كالحمام داخل البساتين. فصورة الحورية تتخذ داخل
الحكاية الشعبية صورة المرأة - الحمامة .

إن قلة الجهد الممارس داخل الجنة قد أدرك داخل الحكاية الشعبية مجموعة من
الصور منها صورة القط الحاكم (رقم 51) الذي ينحز جميع الأشغال دون جهد يذكر
و بمجرد الأمر الذي تستجيب له كل الأشياء .

و صورة الشخص الذي يحقق كل الرغبات بمجرد أن يضرب بسوطه على الأرض.
صورة الخاتم السحري و القنديل و البساط و كل الأدوات السحرية .

و يبقى قضاء الجنة قضاء بهيجا صالحا لتحقيق كل الرغبات. و مساعدا على
تحقيق التوازن النفسي. مما يدفعنا إلى القول إن القضاء الأساسي في الحكاية الشعبية
المفريية هو قضاء الجنة .

ثانيا : مؤثثات القضاء البهيج

1 - رمزية الشجرة في الحكاية الشعبية :

« جلجامش سأبوح لك بأمر خبيث و أطلعك على سر من أسرار الآلهة هناك نبتة تشبه
الشوك تغز يدك أشواكها كما الورد. » ملحمة جلجامش ص 222.

لم تكن هذه النبتة إلا نبتة الخلود التي قاسى من أجلها جلجامش الأهوال لكي
تسرقها منه الحية في النهاية.

لقد لعبت الشجرة بشكل عام دورا مهما في تشكيل المتخيل الإنساني و قد عرف
تاريخ الأديان مجموعة من أنواع الشجر الأسطورية كشجرة الحياة. و شجرة الخلود
وشجرة الحكمة

ويحكى سفر التكوين أيضا عن شجرة الحياة في وسط الجنة .. وشجرة معرفة
الخير والشر» (241)

ويتجبل الكون على شكل شجرة عملاقة تعبر عن نمط الوجود الكون وقابليته
للتحدد فصورة الشجرة لم تحتر فقط للدلالة على الكون، ولكن أيضا للدلالة على
الحياة والسبب والحكمة

لقد استطاعت الشجرة أن تعبر عن كل ما يعبره رجل الدين حقيقيا ومقدسا
«بل إن أساطير البحث عن الحلود والسبب ترجع ذلك إلى البحث عن اشجار ذات
فواكه ذهبية» (243)

فأبطالها يخرجون للبحث عن : أشجار توجد في بلدان بعيدة قد تكون محمية من
طرف وحوش ... ولقطف هذه التمار ينبغي مواجعة الوحش الحارس» (244)

وكثيرا ما تتماهى صورة الشجرة التي تثمر والتي تعطي الحياة بصورة المرأة التي
تنجب أو الأرض الأم كشجرة مثمرة، وقد لاحظنا ذلك في سيرة سيف بن ذي يزن حيث
ثمار الشجرة على شكل ذكور وإناث.

وهذا التشبيه بين الشجرة والمرأة هو الذي نعهده في الأدب منذ القديم حتى
الآن - ابتداء من ملحمة حلحامش حيث يحاطب البطل المرأة قائلا « عري صدرك
يقطف ثمرك » (245)

أولا: الشجرة رمز للخصب :

ترمز الشجرة للخصب وتتماهى مع الأم، من خلال التمر الذي تنتجه ومن خلال
ارتباطها بوهب الحياة، والتمر الذي تعطيه الشجرة ثمر سحري يمكن من تحقيق
الإنجاب الذي طال انتظاره.

ولعل أهم الأشجار التي ترمز للخصب في الحكاية الشعبية المغربية هي الرمان
والنخلة، فالرمان السحري الذي يرميه طائر الحدأة في الوادي وتأكّل منه المرأة
241 - رموز ومفوس، ص 88.

242 - ILIADE (M): « le sacré et le profane », p:127.

243 - Ibid, p:128.

244 - Ibid, p:128.

يحمي لإيحاء. وهذه الصورة تحيل على الشجرة التي تعطي الحياة كما تحيل على رمز الشجرة الأم. وترتبط صورة الشجرة بالخصب من خلال تلاحمها الرمزي مع صورة الطائر وصورة الوادي.

وترتبط الشجرة بالحياة في الحكاية بحيث تكون الشجرة اليانعة الخضراء دليل على استمرار البطل في الحياة لأننا يمكننا النظر إلى مصير الإنسان كشجرة، مما يدل على ارتباط أصلي بين الشجرة والحياة. في حين عندما تدل الشجرة وتموت تكون دليلاً واضحاً على موت البطل في كثير من الحكايات الشعبية. وهكذا تؤكد العلاقة بين الشجرة ومصائر الشخصيات، وتصل الشجرة رمز الخصب والحنان وترتبط بصورة لأم التي تحنو على أطفالها بدون حدود. ففي حكاية «اليتيمين» - رقم 5 - ، تتحول الأم بعد موتها إلى شجرة تنبت كل الفواكه. وهكذا تطعم صفيها إلى حد شبع.

وتقول الحكاية إن المرأة - العولة بعد أن حوت أم لأطفال إلى بقرة دفعت زوحها إلى دبحها وطهوها فطال طملاها بعظمها وقاما بدفنها، فنبتت منها شجرة وارفة الظلال مختلفة الفواكه والثمار أصبحت تطعمهما.

ثانياً: الشجرة التي تقدم الأمن.

تحمي الشجرة البطل من العيلان في السيرة (سيرة سيف بن ذي يزن) لأنها تنتمي رمزياً إلى التصاعد بحكم امتدادها المتعامد في السماء. وتتعلق بالمقدس تعلقاً كبيراً. لذلك فهي تقدم الأمن للبطل في الحكاية وتحميه من الكائنات المعتمدة التي تهدده. فعالباً ما يلجأ إليها الأطفال وهم هاربون من الغولة أو الغول أو الثعبان الذي يطاردهم، و«حديدان» يحتمي بشجرة التين من الغولة التي تنوي التهامه.

ويعتقد أن شجرة التين احتضت بحماية البطل نوفرتها في البادية المغربية ولوفرة أوراقها مما يمكن للإنسان من الاختباء.

وللشتمين الإيحابي الذي تحظى به في الثقافة العربية لأنه يحكى : أن آدم عندما اكتشف عريه قصد مختلف الأشجار لكي تعطيه من أوراقها لكنها رفضت حتى قبلت شجرة التين ذلك « فكافأ الله التين بأن سوى ظاهره وباطنه في الحلاوة والمنفعة »⁴⁷.

246 - حكاية - الصوف - الجديدة - القواسم - رقم 5.

247 - قصص الأنبياء، ص 22.

وتقدم الحكاية صورة أخرى للشجرة الحامية وهي شجرة الوحوش التي تنام تحت جميع الحيوانات لينصرفوا عند صوء النهار وتلتجئ اليها الام وابنتها خوفا منهم.

وإذا كانت شجرة الحصب مرتبطة في الحكاية الشعبية المغربية بشجرة الرمان والتفاح (شجرة الحياة) فإن الشجرة الحامية عبارة عن شجرة التين والنحلة..

ثالثا: الشجرة التي توفر الدواء:

الشجرة تقدم الدواء للبشر من الامراض البسيطة حتى مرض الموت (أنظر جلجامش) فالبطل في الحكاية يلجأ للشجرة طلبا للشفاء.

فأوراق الشجرة تقدم العلاج لأمراض مستحيلة الشفاء، والبطل الماقد للبصر يلتجئ للشجرة فيستعيد بصره..().

وأوراق التين في حكاية النية وقلة النية⁽²⁴⁸⁾ تمكن البطل من إشفاء نفسه من العمى وإشفاء الأميرة أيضا والزواج بها ..

إن أوراق التين علاج سواء استعمل بمفرده أم مخلط في تركيبة من دم الحمام وريشه⁽²⁴⁹⁾.

ويمكن أن نقول أيضا إن ثمار الشجرة قد تكون علاجا ضد العقم كالنفاح والرمان الذي يشفي من العقم خاصة أن بعض المواكه مثل الرمان و النفاح تعتبر من فواكه الجنة أي تنتمي إلى فضاء مقدس، وهكذا تتداخل وظيفة الحصب ووظيفة العلاج بالنسبة للنفاح والرمان ..

رابعا: التين السحري الذي يحقق الأمنيات:

قد يستعين البطل بالشجرة لتحقيق مراده، فلكي يستعيد ودائعها التي أخذتها الأميرة يستعمل ثمار التين بطريقة عجائبية وفكاهية، فيحصل البطل على تين أبيض وأسود وظيفته إنبات قرون وإزالتها عن رأس من يأكله، حيث يمنح للأميرة قرونا سوداء فتنبت لها قرونا، وعندما يسترجع ودائعها يعطيها ثمار تين بيضاء فيزيل القرون ويتزوجها ..

248 - حكاية - النية وقلة النية - مبدلت .

ولا يستعمل البطل هذه الثمار إلا بعد أن يجربها عشرة أيام يستعملها ثم
امتنعاع حقها.

بخاصية هذه الثمار أنها تنصح في غير موعد "تتبن" فهي نوع من الشجر النادر
بملك قدرة سحرية على إنصاف المتخيل.

2 رمزية الطائر في الحكاية الشعبية المغربية:

... من طيور ناضور يجعلهم رموزاً للعلاقات بين السماء والأرض.....

فانظر يتعارض مع "ثعبان كرمز للعالم السماوي يتعارض مع رمز العالم الأرضي..."

و نضوب ترمز للحالات الروحانية. الملائكة. لحالات العليا للكنس

به يعبر عن لصيقة بين الآلهة والبشر . وهو رمز للروح ، لدور الوساطة بين الأرض والسما ، يرمز لقوة الحياة⁽²⁵²⁾

ونسبه لأرواح الضيوز التي ترمز إلى الأرواح المتحررة.

ويرمز الطائر شكل عام إلى التصاعد وينتمي إلى النظام المصين لأنه يمثل
"الجناح" الذي يكسبه قدرة على التعلّي ولعب دور "الوساطة بين السماء والأرض". فالطائر
كان سمويّ قادم من نساء، من الأعلى وكأنه رسول نبوة سماوية تهدف إلى تخفيف
الآلام والمعاناة عن من في الأرض. فهي حكاية "زمان لعبانة" يتخذ "لواهب شكل طائر
- وحدة -" الذي يستحيل لطلب المرأتين ويحاول أن يخفف من ألامهما وهما تعانيان
من نعمة نذلت بظير ويأتي لهما برمايتين سحريتين تحققان المصنوب.

وهذه الوسادة التي يلعبها الصّائر في تحقيق العناية الإلهية وتخفيف الأثم عن من
في الأرض تعطيه صورة مبعوثة من طرف الإله وتعطيه طابعا مقدسا. وبشكل عام فإن
الطيور ترمز إلى الحالات المتعالية للكائن .

إن أقصر ما يمكن أن يصل إليه البشر بعد الرياضة ومحاكاة النفس هو أن يمتلكوا صفة الطيور . أي يمتلكوا الحناح الذي تتقاسمه الطيور مع الملائكة .

251 - Dictionnaire des symboles, p:695.

252 - , p.697.

253 - *not not not* , p:698.

والبطل في حكاية « الجارية بنت منصور » ينقد هراح النسر من الثعبان وفي المقابل ينقله الطائر على ظهره عبر سبعة بحار.

وتربط الأسطورة العربية بين الطيور والمطر والسحاب حيث تعتبر أن بين السماء والأرض طيوراً تسكن فوق السحاب:

« إن بين السماء والأرض سحاباً لطيفاً وهوقه طيور بيض رؤوسها كرفوس الحيل ولها ذوائب كذوائب النساء ولها أجنحة طوال، ليس لها في السماء ملجأ ولا في الأرض مأوى، وأنها تبيض وتفرخ على السحاب كما تفر الطيور على الماء ».

يؤكد هذا النص انتماء الطائر إلى عالم السماء وخطاطة التصاعد، لكنه يجمع بين صورة الطائر وصورة الحصان، مما يحيلنا على صورة الحصان الذي يملك الجناح أو الحصان الطائر.

ترتبط صورة الطائر بالشجرة، وخاصة الجزء الأعلى منها الذي يمثل التعمد ويحتضن الطيور على أغصانه .

وإذا ما عدنا إلى حكاية « رمان لحدا » نلاحظ أن نظرة المرأتين العاقرتين إلى السماء و إلى الأعلى، وتدخل الطائر لنجدتهما، يتضمن حواراً صمناً بين الأرض والسماء، فليس هناك أحسن من طائر خفيف من يؤس الأرض، يمتلك الجناح ليقوم بالإنجاز السعري - تحقيق الإنجاب.

الطائر هنا رمز للروح والاتصال بالسماء في عالم الغيب لتحقيق الطموحات والرغبات البشرية.. نظرة المرأتين المأساوية تتوقف عند ما يتدخل الطائر ليستفهم عن حالتهما وعن سبب بكائهما على ضفة الوادي، يقول الطائر مخاطباً المرأتين :

« مالكم بالزينة الصافي علاش كتبكيوا؟ »

هذا الطائر العجيب الذي هو من صنف الطيور الناطقة مهتم ببؤس من في الأرض، يستبعد أن يكون الحزن من نصيب هاتين المرأتين الجميلتين، وعندما يتمظهر طائر الحدا ويسمع رد الزوجتين يستهين بالأمر ويقول: « هذا وكان؟ » وكأنه يريد أن يقول

إن الأمر لا يستحق كل هذا الحزن . لعله لم يفهم أن مسألة الإنجاب هي قضية خطيرة بالنسبة للمرأتين - في مجتمع تقليدي - لأن مصيرهما يتوقف عليه..

و يتم الطائر كلامه عارصا الحل بطريقة أسطورية، والحل الأسطوري لأمينة المرأتين وكما عرفه طائر الحداة هو كالتالي: « سأرمي لكما جوج رمانيات والمهرة جوج حشيشات » .

إن تحقق رغبة المرأتين هي الإنجاب بواسطة الطائر يكون على غرار كل الرغبات التي تتحقق بسهولة بالغة في حكاياتنا الشعبية ما أن يعلن عنها، دون مراعاة روابط منطقية وسببية اللهم إلا ما يتعلق بمنطق المتحيل الحكائي نفسه من كون الإنجاب يكون بأكل المرأة لفاكهة سحرية.

إن اقتران الطائر بالكلام متردد بكثرة في حكاياتنا الشعبية وفي الألفاظ الشعبية أيضا حيث تقول الأحجية الشعبية مشيرة إلى العلاقة بين اللسان و الطائر : « حاجيتك على طيرنا لفتو حنينة ساكن بين الجرف والمدينة »⁽²⁵⁸⁾.

نلاحظ أن جعل الطائر ناطقا هو عبارة عن أنسنة له وربطه بالمقدس، وتأكيد وساطته بين السماء والأرض، فكلام الطائر مطلسم وملفز ومرتبط بالوحي وكلام الآلهة .

و في الحكاية الشعبية يسافر البطل بعيدا ليتعلم منطق الطير، وهذا السمر إلى مكان بعيد يعني صعوبة الحصول على هذه المعرفة.

إن الطائر باستطاعته أن يعلم الإنسان الكثير من الأمور كما تذكر الحكاية الشعبية المفريية⁽²⁵⁹⁾ :

« كان هناك طائر ما في السماء يقرأ، وكان البطل وحصانه سائرين في جانب البحر، وكان الطائر يقرأ في السماء. كان البطل الذي يمسك اللوح في يده يكتب كل كلمة ينطق بها. حتى أكمل الطائر كلامه وامتلأ اللوح عن آخره، وعندما ذهب البطل بذلك اللوح إلى المسجد لم يعرف أحد من الفقهاء أن يقرأ تلك الكتابة، ولم يفهموا

258 - أحجية شعبية مفريية .

259 - حكاية الولد و الغول - حكاية من قلعة السراغنة -

ذلك لحط لأنه كان غريبا عنهم، فأخبروا السلطان بذلك وقالوا له إن رجلا عنده لوح ما أتى به زمان وأن ما كتب لم نسطر مثله من قبل، فاستدعاه السلطان وطلب منه معنى ما كتبه فأطرق البطل يفكر، خاصة وأن الطائر يوجد في وسط البحر، ويرشده حصانه إلى أن يطلب من السلطان أجلا، ليرجع مع شاطئ البحر إلى أن يصل إلى مكان الطائر، وقام بحيلة لحلب الطائر حتى وصل هذا الأخير....

ونتعرف من خلال الحكاية أن الطائر الناطق يسكن فوق عود ينبت وسط البحر، وهو يراوغ الأمواج في الليل والنهار.. وفي النهاية يمسك به البطل ويذهب به إلى السلطان ليحبره بمعنى كلامه «أنا الصرصار تنصرصر في الليل والنهار وتأنقول كايين شي حد ولا أنا؟».

لا يهم ما يقوله الطائر، لأنه ينبغي أن يبقى ملغرا لا يعرفه إلا العالم بمنطق الطير الذي يستطيع فك شفرة الكلام السحري الذي ينطق به الطائر، والملاحظة الشكلية أنه كلام مسجوع يتسببه كلام سحر الكهان، ولا شك أنه كلام مبتور في هذه الحكاية. ترتبط صورة الطائر الناطق بالبحر (الذي يرمز للعلم والغيب) فهو لا يمارقه ليلا أو نهارا، والعلاقة بين الطائر والبطل هي علاقة تلميذ بأستاذه، فما أحوج الخلق إلى أن يتعلموا من الطير... لذلك كان بطل الحكاية يتبع الطائر ويكتب كل كلمة قالها في لوح دون أن يفهم معنى ما يكتب..

سحر هذه الكتابة دفعت السلطان أن يطالب بالتأويل، لأن هذه الكتابة تستمزه ونستمز فقهاء، وولعه بالتمسير جعله يصع رأس البطل في كفة وفهم ما يقوله الطائر في كمة أخرى. وهذا يعني أن كلام الطائر يعلم المستقبل لأنه يفرف بجناحيه من بحر الغيب الذي لا ينفذ والذي لا يمارقه ليلا أو نهارا.

إذا كانت صورة الطائر الناطق ترتبط بالكلام العامر، فهي ترتبط أيضا بالبحر وبالحصان الذي يساعد في الحصول على الطائر.. والعلاقة بينهما قابلة أن تتجسد في صورة واحدة هي صورة حصان يملك الجناح وسنعود إلى ذلك عندما سنتحدث عن الحصان.

وفي بعض الحكايات الشعبية يلعب الطائر دور الحصان الطائر - تماما مثل بيكاس PECACE اليوناني - فينقل ابن السلطان على ظهره كما في حكاية ابن السلطان

و طر داوود لأجل الطائر و إذا في البساتين امرأة حملته داب حسن فادى على هـ
رماتها و هي تفتسل... و أسبلت شعرها ففطلى سائر جسدها...»⁽²⁶¹⁾

صورة الحمامة في هذا النحس تتخذ شكل طائر من طيور الجنة (ليس من الآلهة) و منفار من الرمرد (الأحضر...) و ترتبط بصورة البساتين و الماء و المراد الحمله
فهي تتحول إلى هناد حملة. تتخذ شكل حورية من حور الحسان، اللواتي غالباً ما
يشبهن بالحمام.

وقد قدس العرب الحمامة منذ العصور القديمة و ثمنوها إيجابياً :

« كانت الحمامة عند العرب إلهة الكعبة، وسوف نرى أنها على عكس الغراب ستلعب
دوراً حميداً في طوفان نوح عندما تعود بعصن الرينون في منقارها ستارة بانحسار
الطوفان و ظهور الياسة من حديد »

وهو ما نحدد مذكوراً في ملحمة حلحامش

« طارت الحمامة بعيداً ثم عادت إلي .. لم تعد مستقراً فعادت »

على عكس الغراب الذي لم يعد

أتيت بغراب و طلقته

طار الغراب بعيداً فلما رأى الماء قد انحسر

حام وحط وأكل ولم يعد »

ووصلت الحمامة إلى أوج التقديس عند اليونان حيث اتحدت صفة الألوهية.

و كذلك في الشرق القديم يقول روبرت غريفز في كتابه « الميثولوجيا الإغريقية » :

« أن يورينومه كانت ترمز للشمس المرني، و تقابلها بالسومرية (إياهو) الملقبة
بالحمامة السماوية »

وإذا كانت الحمامة قد حظيت بكل هذا التقدير عبر الثقافة العالمية فما هي صورتها
في الحكاية الشعبية المغربية؟

261 - مع نسخة من 142

262 - مع نسخة من 142

263 - ملحمة حلحامش من 214 - 215

264 - مع نسخة من 142

تتخذ الحمامة في الحكاية صورة المرأة الفاتنة الجمال التي تمسك بيانا راسه بهيعة . وهي قادمة من مكان بعيد يوجد في حدود العالم المعروف.

« يعطى البطل سبعة مفاتيح ويمنع من فتح باب واحد . لكنه لا يستطيع مقاومته فصوله فيفتح الباب ليجد بستانا لا نظير له . ويعد داخله منارة . وسرعان ما يرى سبعة حمامات تتخلصن من ثيابهن الريشية .. فيسرق البطل ثوب إحداهن .. ويتزوج بها وينجب معها لكن ما أن تستغفله حتى تعود إلى أهلها في جزيرة الواقواق⁽²⁶⁶⁾ .

إن صورة الحمامة ترتبط بامرأة البستان الجميلة التي تملك الجناح

و تأتي من عالم آخر بحيث يصطادها البطل مثل الحمام . و صورتها تحيلنا على صورة المرأة النورانية القادمة من السماء . إنها امرأة مقدسة لا مثيل لها في الواقع تماما مثل حور الجنة.

وهذا ما نلحظه في حكاية شعبية أخرى تجمع بين صورة الحمامة وصورة المرأة . فالرجل عندما يرى الحمامة في البستان يقرر الزواج بها . وفعلا يتحقق له ذلك . و حتى عندما تهرب منه يحرص على استرجاعها رغم صعوبة ذلك .

هكذا تتداخل صورة الحمامة مع صورة المرأة الجميلة في الحكاية الشعبية المغربية . ونجد صورة أخرى للمرأة الحمامة وهي صورة المرأة التي تتحول إلى حمامة بفعل سحري . لأن الحسد الذي تصمره الضرات لمنافستهن الجديدة يجعلهن تكثرين العجوز أو العطار ليعبد الزوجة الجديدة . فالعطار يعطينهن ابرا تفرسناها في شعر الفتاة فتتحول إلى حمامة بيضاء وتطير⁽²⁶⁶⁾ .

هكذا تنماهى صورة الحمامة مع صورة المرأة الجميلة الطيبة . وهذا ليس مقتصرًا على الحكاية المغربية حيث تشبه المرأة بحمامة بيضاء في بستان هي حكاية من القوقاز⁽²⁶⁷⁾ .

والمرأة \ الحمامة تتميز بوفائها . فالزوجة الشابة التي تحولت إلى حمامة بيضاء لا تستطيع الابتعاد عن الأماكن التي كانت فيها فرحة وتبحث دائما عن زوجها المحبوب . فتأتي دائما إلى البستان.

بها تأتي كل ليلة لسؤال البيت الذي كانت فيه من حبر روحها لغت

• آ لقة البيضاء واش سيدي جا ولا مازال؟

وعندما نعلم بغيته نطلب من الكل ان يبكي حتى نسمت في البحر نطلب من
لحد ان نهدم وعندما نجعلها البيت بحسود نطلب من الكل ان يصعب نطلب
من لحد ان نبي بعد ان كانت يهدف كل مرة نكاتها وفي النهاية سترجع
صورها الطبيعية عندما نزع الابر السحرة من شعرها

إن المرأة المسحورة لي حمامة بيضاء، تحاكي في حبسها وحملها الروح التي
تفادر الجسد.

انها حملة ووهية تطلع روحها طاعة عمياء تنسبه في وفائها لروحها يسيلوب روحه
أودس التي طلب تنتظره عشرين عاما ولم تستجب للعشاق الذين كانوا يملأون فضاء
سها وعندما كانت المرأة الحمامة تسأل عن روحها، كانت لقة البيضاء تجيبها
سوع من لرهق والتعاطف والامومة «مازال يابنيتي».

هذا الصوت المبهم هو صوت البيت الذي تعاطف مع الصاء بظر العظم الذي
انسانها. وهذا يحفظ صوت البيت الحميمي بصورة الأم الحامية التي توفر الأمن
والحماية لطفلها. ونعود الحمامة في النهاية إلى أصلها المشرى وبحر روحها بالحكمة
فيعاقب المهديات.

لكن المرأة الحمامة تطل امرأة هاربة، من الصف الامساك بها على الارض
لانها ذات اصل سماوي، نحن دائما إلى أصلها ونعود إلى فضاء الجنان حيث كانت
أول مرة، إنها تنتهز أول فرصة للهروب لبحر المظل على افضاء أثرها حتى حدود
العالم المعروف.

يؤثر كلام الحمامة على الطبيعة كلها بدل الاشجار وسحطم الأشجار. فهو له
فعالية سحرية والصاء الحميلة مثل الطائر يحتمي بالشجرة إلى ان يحال عليها المحور
لنزلها أرضا هم اصطيادها كما بحسد الطائر

هكذا نؤمن الحمامة نمينا إيجابيا في الحكمة لشعبية ونسعى رميا إلى حطاطة
المساعد، سواء من خلال الموروث الثقافي أو من خلال ارتباطها بصورة الشجرة
والسنان والحنه ونماهيتها مع صورة المراد الحميلة. تلك المراد النورانية المقدسة
التي يملك الحجاج

ثالثا ادوات تعظهر المصحيل في الحكاية الشعبية المغربية.

١ رمزية السيف في الحكاية الشعبية المغربية:

للسيف دلالة تعظهرية في الحكاية الشعبية، فهو يقصى على رموز النظام المعصم،
بما في ذلك الحديد والبارد والمصع فهو رمز للنفوذ والتمجيد والحرب. إنه صوت وبرق
وحديد لامع. إنه رمز للحرب من أجل المعرفة وتحرير الرعبات، السيف يقطع ظلمة
الجهل.. برق ونار، شعاع شمس...⁽²⁶⁸⁾

وهي لحكاية الشعبية لا تتجلى بطولها لبطل إلا من خلال امتلاكه للسيف القاطع
الذي تعظهر بواسطته على الماء من العول الذي يمنع السكان من الاستسقاء ويتركهم
يموتون عطشا

به يقطع الرذائل السبى للنساء الذي يأسر النساء في البئر، وبه يقتل الأغوال
ويظهر لتحصن منهم. بواسطة السيف يمثل البطل العبد الذي يخونه مع زوجته، ويظهر
فحصر السلطان من تسعة وسعين لحسا. ويظهر بستان السلطان من عصير البئر الذي
يحرق الشجر بغيرانه..

بالسيف يحرر البطل النساء المأسورات داخل البئر دي الطبقات السبع، ويقتل
المرأة العاتية، ويمثل الحن (السباع) الذي يطارد الحية وبه يخلص الطائر
من الثعبان.

إن دلالة السيف في الحكاية هي تعظهر المصحيل من كل الكائنات المعتمدة التي تأمله من
عبان وحس وتعابين وعجائر وسحرة كما نجد في كثير من الأساطير العالمية

« في العديد من الأساطير تصور البطل شاهرا سيفه على تنين رهيب وحالك كالليل،
فنهزمه ويخلص فتاة تكون سحابة عسده.. وفي بعض الأساطير تعوض الفتاة بالشمس
الذي يعتقد أنها سحابة الليل... »⁽²⁶⁹⁾

والصوره التي تعرض نفسها في هذا السياق سواء في الحكايات الأدبية أم هي
الحكايات المحصورة، الصورة التي تتبادر إلى ذهن هي صورة بطل شاب يشهر سيفه
على تنين مهول، ويهزم بالإجهاز عليه...⁽²⁷⁰⁾

بالإضافة إلى استعمال السيف في قتل الكائنات المعتمدة فإن بطل الحكاية الشعبية يستعمله في الجهاد و محاربة الكفار كما نجد في - حكاية - علقمة وسيدنا علي

فعلقمة يقسم الكافر نصفين بواسطة السيف.. و عندما يرفض هذا الأخير النطق بالشهادة . يصربه بسيف قاطع فيقطع رأسه.

وقد يحطى البطل بسيف أسطوري يقطع الحديد. فعلي بن أبي طالب يقطع السلاسل الحديدية التي تقيد علقمة بواسطة السيف الذي يطير رؤوس الكفار مثل البصل⁽²⁷²⁾

و يستعمل لسيف كحد فاصل بين الحق والباطل والكفر والإيمان والحلال والحرام: السيف حد بين الحلال والحرام.. لذلك يصعه البطل في الفراش بينه وبين زوجته حيه منعا لأية شبهة..⁽²⁷²⁾

و يبقى السيف كما يقول بويس BOYS ... رمزا للنشاط العالي للذكاء ، و القدرة على التمييز و الملاحظة..⁽²⁷³⁾

و يصيب أيضا « إن السيف سلاح ضروري لمواجهة اللاشعور الذي يرمز إليه الثعبان⁽²⁷⁴⁾ بواسطة النار المطهرة المنبعثة منه التي تمنع العتمة: «..... النار تقضي على شرور الأنا.....»⁽²⁷⁵⁾

2 - رمزية الحصان في الحكاية الشعبية المغربية.

يعطى الحصان بتمين إيجابي في الثقافة العربية نظرا للوظيفة المقدسة التي يقوم بها في شر الدين. يقول الثعلبي عن خلق الحصان :

«... لما أَرَدَ الله تعالى أن يخلق الخيل قال للريح الجنوبي: «إني خالق منك خلقا فاجعله عرا أوليائي ومذلة لأعدائي وحبالا لأهل طاعتي» فقالت الريح: «إلهي وسيدي ومولاي إني مطيعة فقبص منها قبضة فخلق فرسا وقال له: « خلقتك عربيا وجعلت الخير معقودا بناصيتك والعنانم مجموعة على طهرك، وعطفت عليك صاحبك وجعلتك تطير بدون جناح..⁽²⁷⁶⁾

271 - حكاية - سيدنا علقمة وشميسة - بني ملال

272 - Contes maghrébins, p:131;

273 - BOYS, Op cit p: 121.

274 - Ibid p: 109.

275 - Ibid p: 51.

يرتبط الحصان - المخلوق من الريح حسب الأسطورة - بالاحجار السحرية التي
فوظيفته هي مساعدة البطل على تحقيق مشروعه التصاعدي الذي يقوم على التطهير
لذلك يرتبط رمزيا بالسيف والجبل والطائر.

إنه ينتمي إلى هذه الرموز المضينة التي ندرج كلها في سياق واحد هدفه تطهير
المتخيل وتطهير الفضاء المقدس. وليس من الضروري الإطناب في توضيح الرمزية
التصاعدية للحصان، فذلك أمر مؤكد في غير ما كان.

وفي الحكاية الشعبية المغربية يحل الحصان مكانة هامة. حيث يختار البطل
حصانه بمساعدة الطائر. والمعيار الأساسي في هذا الاختيار هو السرعة حتى أنه
يسابق الريح فدياب يتفوق على الجميع سرعة حصانه الذي يحترق صفوف الأعداء.
كهبة ربح لا يشعر بها أحد.

ولمزيد من الاعتناء بالحصان يحرس منذ صغره على أن لا يطعم إلا طعاما مختارا
عبارة عن لوز وحليب.

ونجاح الإنجاز الذي يقوم به البطل يعود في جانب كبير منه إلى الحصان المختار
بعناية.

الحصان في الحكاية الشعبية كائن ناري. لونه كلون الشمس. إنه يحترق الصفوف
مثل شعاع الشمس وقد يتحول إلى طائر مجنح يجمع بين صورة الطائر وصورة
الحصان. بكاس pècase. على ظهره يهرب البطل - علقمة - ستميسة من بلاد الكفار
سريعا مثل الريح..

عندما تلتقي صورة الحصان مع الريح يتحول إلى حصان طائر. فيمثلت الجناح
الذي يحوله إلى كائن أسطوري - حصان مجنح -

إن الجناح رمز للتصاعد الذي يتعارض مع كل رمز معتم. والحصان الطائر حم
داعب خيال البشر منذ فجر التاريخ، وهم يحاولون الجمع بين صورة الحصان وصورة
الطائر، حصان سرعته مثل سرعة الريح مما نجد بعض أثره في حكاياتنا الشعبية.

وقد أشار عبد الرحمن المحدوب إلى ذلك تعريف الحصان في الحكاية الشعبية العربية (277) هبة من الريح

و يقوم الحصان بإيقاد البطل في الحكاية الشعبية من الكبر عن العمل .
ينقده من الفولة التي تهم بافتراسه، كما ينقده من الموت المحقق بعد حربه .
له بمساعدة العبد لينقله إلى المكان الذي تناول فيه الشعير العقلي».

هنا يتقابل رمز الحصان الوفي (الذي يشكر المعروف) مع المراد العائنه التي
تحون رابطة القرابة.

وقد يكون الحصان رمزا للفحولة والقوة الرجولية، ويتخذ إحياء جنس مباشر .
عندما يقول الحصان للفتاة ملحا « سأ تزوجك - سأ تزوجك ، وفلا يحقق ذلك
ويتروح الفتاة، فالحصان هنا رمز للمحولة والقوة الجنسية وهو ما أشار إليه معهم
الرموز بالقول .

فالحصان يمثل القوة المخصبة.... ويرمز إلى الفريزة... وله دلالة جنسية .

3- رمزية الخاتم السحري في الحكاية الشعبية المغربية .:

من رموز التطهير في المخيلة الشعبية المغربية الخاتم السحري، إنه رمز لتحقيق
الرغبات الحامحة للفقراء والمعدمين، لتحقيق المطلوب، وتسحير الجن والتحكم في
عالمهم المعتم، ومقاومة التعارض بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع..

ولعل أهم مرجع تراثي لهذا الخاتم هو خاتم النبي سليمان الذي يتحكم به في الجن
ويسحرهم لخدمته.

من لم يحلم منا يوما بامتلاك هذا الخاتم، أو خاتم الحكمة كما أصبح يسمى فيما
بعد، خاتم يقرب البعيد ويحقق المستحيل ويمنح الإنسان قوة - فوق إنسانية - تمكنه
من الرواح بالأميرة وبناء القصور في رمشة عين.

لا شك أن لهذا الخاتم مرجعية في التراث العربي الإسلامي انطلاقا من قصة
سليمان مع الجن، فكما هو مذكور في القرآن سحر الجن لخدمة سليمان واستمروا في
خدمته حتى بعد موته.

الحصان في الحكاية الشعبية العربية

وكان سليمان يمسك بالحناء لعميد وحسنه في القمامة على يد له من
 نعم راسي. وعندما كان الحناء يهرد كان سليمان يحسنه في حارة الأسبوع
 الفولاذ ويقذفه في البحر²⁸¹

هذه الطريقة ظهرت في القربى العرس محمونه من الحكايات التي تعبر
 عنور الصياد على قمقم يوحد داخله عصرت من هذا الحناء الذي يحسنه من
 سليمان (انظر الصياد والعصير في الف ليلة وليلة)

كان ملك سليمان في حاتم كما يذكر النعل في فصوص الأسبوع حيث حلت
 الحاتم بقوله لأن حاتم كان من ياقوه خصره، انه لها حبريل غيبة أسبوع
 مكتوب عليه: لا إله إلا الله محمد رسول الله²⁸²

ويذكر ابن إياس في وقائع الدهور عن خاتم سليمان .

« أن الاسم الأعظم كان مكتوبا على حاتم (...) قال وهب بن منبه كان سليمان
 لا يزال الحاتم معه، لا يفارقه لا (ليلا؟) ولا نهارا، وعندما دخل الخلافة برحه وبعده
 لحارة. أحبال عليها شيطان فعير لها الحاتم فتعير حال سليمان وهي النهاية سبي
 الشيطان الحاتم في البحر فيلتقمه حوت. فتم اصطياده وشفق بطنه و سرحان
 الحاتم . »

هذه هي قصة حاتم سليمان الذي يسهر في خوف اسمك. وبعد سار طه حسن
 في الأيام التي تعلق الأسبان بالفتور على هذا الحاتم حيث يقول الخاتم على أسبوع
 الشخصية :

« وما كان أحب إليه أن يهبط في هذه القمامة من هذه الأسبوع برودة
 فيظفر بيطنها بهذا الخاتم... »⁽²⁸²⁾

ويبقى الحاتم في المحلل النعمي وسيله لتحقيق الرغبات ويعود الحاتم
 والحرمان الموحود في اليوم والواقعي فالنطل هي الحكاية الشعبية بطن من حاتم
 الحاتم أن يأتي له بطنام متعدد الألوان ولباس فاخر، وساء حملا

281 - فصوص الأسبوع ص 225

282 - بدائع الدهور . ص 152

282 - طه حسين . الأيام . دار المعارف . الجزء الأول . القاهرة . ص 12

إنه يرمز إلى إرادة القوة والرغبة في تحقيق المصنع والحادة البدائية التي تعاني من الحرمان.

ففي الحكاية الشعبية يستطيع الخاتم أن يحقق كل رغبات البطل الذي يخدمه الخادم بواسطة معك الخاتم. فيستجيب هذا الأخير قائلا: «أمر بـ...» ثم أحرقني بالنار القاضية، إذا أردت كنوز السند والهند إليك بها. إذا أردت أن أحطمه لحيال حطمتها...»²⁸³

وعفريت الخاتم له رجلان يصلان الماء، ورأسه يصل حدود السماء، وصوته كصوت الرعد، يطلب منه البطل أن يبني له قصرًا فخماً من الذهب المرصع بالحواهر فيبنيه بحيث ينافس قصر السلطان. فيبنيه، وأن يملأه بالماكولات، المفتحة وأن يأتيه بالأميرة من قصر السلطان.

فخادم الخاتم السحري يخضع للبطل حضوعاً مطلقاً، وهو يستطيع أن يطلب منه أي شيء يريده مهما بدا مستحيلاً، فخاتم الحكمة يعيد الحياة إلى الفارس المقتول ويأتي بأشياء مستحيلة الوجود في الواقع: كالقفطان الذي يرقص (قفطان يضرب له الرش يغني ويشطح).

4 - رمزية القنديل السحري في الحكاية الشعبية المغربية :

أداة أخرى تستعمل في الحكاية الشعبية لتحقيق الأمان هي القنديل السحري، فالقنديل بدوره له خادم هو عبارة عن قزم يحقق رغبات البطل... لكن القنديل يلعب دور كاشف للحقيقة حيث تخاطبه المرأة المظلومة و تخبره بقصتها منذ البداية، لذلك فهو يساعد على رفع الظلم والكشف عن الأسرار المخفية داخل العتمة، لأنه يحترق ضوء الحقيقة كأداة للتخلص من الذكريات المقيتة و يشتغل كوسيلة أساسية لتحرير الذاكرة من الذكريات الأليمة :

فالمراة تحكي للقنديل كل ما حدث لها من اعتداء وظلم في لغة معبرة ومؤثرة، وهي تردد بعد كل مقطع حدثي قصته - نعاود إليك بالقنديل - في نفس الوقت .

يرتبط القنديل بالضوء القادر على تبديد عتمة الظلم والقهر، كما يرتبط الخاتم السحري بالقوة المتحكممة في العن، وتكون وظيفة كل من الخاتم والقنديل هي تطهير

المتحيل الشعبي من الكبت والظلم وحرمان من خلال استراتيجيات السوء منه لرموز وصور العالم المعتم وإضفاء البهجة عليه من خلال الأدوات السحرية المعتمدة

خلاصات النظام المصنئ للمتخيل

يتكون النظام المصنئ إدا من قصائد بهيجة ترسم عالم الحنة كالحبل والقصر ووادي الحليب والجزيرة الخضراء....

وتتأنت هذه الفضاءات البهيجة برموز تنتمي كلها إلى حطاطة التصاعد استء من الشعرة التي تعني الحصب والوفرة والأمن والدواء والطائر الذي ينقد البطل ويرتده إلى الدواء، ويعلمه كلام الغيب عندما يكون ناطقا كاشفا للأسرار، إلى المرأة - الحورية سواء اتخذت شكل حمامة أم غزالة.

وهذه الرموز تنقد البطل من العتمة. فالطائر ينقذه من العول، والحمامة ترشده إلى طريق الخلاص، و تحرر رغبته عندما تتحول إلى فناء حميلة مثل حورية من حور الحنة، مرتبطة بصورة البستان والماء والقصر ليتزوحها في فضاء فردوسي، وتمنحه الحنان - الذي يفنقه في الواقع عندما تتخذ شكل غزالة ترتع وتلعب دور الأم الحاضنة لأطفال تائهين ..

فالمرأة الحميلة من خلال صورتها الحمامة والغزالة مؤتت أساسا للفضاء البهيج، وذلك عندما تكون كرا مطية لم تركب ودرة لم تثقب، ذات شعر طويل أسود يعطي سائر جسدها لتعلق به كل الرغبات المكبوتة مثل الماء تماما. هذا النظام المصنئ هو البديل لتلك الصور والرموز المعتمدة التي حددناها في لنظام المعتم. وهذا النظام لن يتأسس من دون تطهير للمتخيلة بواسطة أدوات عصية ودوات مطهرة تستطيع تحيين التصاعد. هذه الأدوات التي تناولها أبطال الحكاية الشعبية والأساطير وأجادوا استعمالها في تطهير المحيلة البشرية من المخاوف والقلق لا بد - إذن من سيف ناري مصنئ وقاطع ليقطع به البطل رؤوس الكائنات المعتمدة. سيف هو مريح من حديد ونار مطهرة..

ولا بد من حصان ناري، حميف مثل نسمة الريح، "أشهب اللون" يضاهي في سرعته شعاع الشمس، يمتلك الحناح ليعانق السماء كلما دعت الضرورة إلى ذلك، ولا بد من خاتم سحري لتحقيق الرغبات وتحريرها وتطهير المتحيل من صور الكبت والحرمان.

لا بد من قسبل عاطفه المظلوم الخسبه الملهه ...
الذكریات المؤلمة.

سيقوم بوصف هذا النظام البذل و استعمال الأداة الملهه ...
ومصطهدون. أبطال احناوا ن بوسسوا مجمع اعدال والوفرة و احبر ...
ستهرء الجماعة منهم لبحفصوا المور المرخوب فيه انهم ...
ولمظلومون من طرف الجماعة لمعبرين في الحسبه عن ...
الحرمان - في الحكاية الشعبية المغربية .

ج بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية

(النظام المعتم والنظام المضیی) :

يتكون المتخيل الحكائي إذن من نظامين للصور والرموز (نظام معتم و نظام مضیی) . وتدخل صور ورموز كلا النظامين في علاقة بصر متبادله تقوم على المواجهه في إطار ما يفتصيه التركيب لسردى للحكاية الشعبية .

يقوم النظام المعتم على تكريس القلق والحواف والموت والالتهام والأشهر ...
والأمومة الشريرة والسحر والعسد والخديعة ..

أي مختلف أنواع الشرور . وعلى تأسيس قصاءات الابتلاع والحواف والموت والجوع والعنة .. أي باحتصار على بشر الأحواء العهمية داخل المتخيل .

بينما يقوم النظام المضیی على تأسيس مشاعر الحب والوفرة والرحمة والتسامح والجمال وأشكال الأنوثة الرائعة . وعلى بناء قصاءات حصراء . عالية هي الحبال بها كل ما يشتهي الإنسان يسودها . اللون الأبيض والأحمر . أي كل ما يوحي بالأحواء الفردوسية .

وهذا التأسيس وقلب النظام المعتم إلى نظام مضیی . والقضاء على رموزه . يقوم بتحقيق التوازن البصري والاحتماعي بواسطة أبطال محققرين ومهايين مرودين بأدوات مظهره تنتمي كلها إلى رمزية النار التي تطرد العنة .

فالسيف القاطع يقصي على الكائنات المعنة . والحانم السحري يخضع الحن وعذر الرعبات المكبوتة . والقنديل يكشف نور الحقيقة وينصف المظلومين .

ويختص في أن منحى الحكاية هو التمسك بالواقع
رموز النظام المعنى برؤى النظام المعنى المعنى المعنى المعنى
معنى من الحرمان ..

الحكاية الشعبية التي تلعب دور المذهب الاجتماعي في المجتمع
الجماعي فهي تمارس دور التوطيد داخل المجتمع كما يقولون (Khalil) ⁽²⁸⁵⁾
يكون وظيفة التوطيد هي تسهيل الأعمال الاجتماعية من داخل المجتمع
لأنه يقع المعنى وإستقامته خارج رمال الواقع من أنه خارج ليس له معنى
مكان آخر مغاير للمكان الواقعي الفعلي ⁽²⁸⁶⁾

هذا التوطيد يعبر عن كل الطبقات والامكانيات الخاصة في المجتمع
الأساسية التي تظل مكونة بفعل ضغط النظام (السياسي والاجتماعي) القائم
إنها الحلم الكامل سمح آخر للوجود العائلي وبطريقته معالجة الامتيازات
واستهلاك الحرات. وبكيفية معقدة تنظم الحياة السياسية وأخيراً تشكل حدود
للحياة الدينية ⁽²⁸⁷⁾

إن وظيفة هذا إنما هي إخراج مجتمع بديل سيحاول إلى مطالبته كبرى بتعويض حاجات
وهو يرى لكل الأحلام التي راكمها الحال الأساسي عبر الديانة اليهودية والمسيحية
وبالفعل يبدو أنها هي حاحه كبرى للتوطيد عبر وظائفها الأساسية وهي وظيفة
رفض الواقع والتشبث بواقع آخر مغاير بشكل جذري ⁽²⁸⁸⁾

فالحكاية الشعبية المغربية عبر منحىها تعبر (أخيراً) عن نظام آخر قائم
يقوم على احترام روابط الدم. ويحصل بفالم الوفرة والأمين والرحمة على عكس
ما يحدث في الواقع الذي تتراكم فيه المأساة من معانات وأهتداء وحداث عبرت عنه
الحكاية الشعبية المغربية رمزياً من خلال صور ورموز النظام المعنى. وهذا ما
مصادر التاريخ المغربي المحتملة. يقول النص التاريخي عن هذا الواقع

285 - نفس المقال السابق ص 24.

286 - نفس المقال ص 25.

287 - نفس المقال ص 27.

إد نصد المؤن ويرتفع لأسعار ويكثر الموت ويعم لحوف ويسود العنف.. وقد عرف المغرب من مثل هذه المجاعات الخطيرة، على الأقل، واحدة في القرن 16، وخمس مجاعات في القرن 17، وثلاث مجاعات في القرن 18م، هذا ناهيك عما كان منها أقصر مدة وأقل فداحة.

و في مجاعة 1611 كان الناس يلتمسون بأنفسهم في الأناج وبيع آخرون أنفسهم بالمدى، وقتل الآباء والأمهات أولادهم والرصع منهم.....

في مجاعة 1721 - 1722 فر الناس عن أولادهم إلى السودان وأفريقيا ومصر والحرمين واليمن والشام وحريرة المؤر من بلاد الترك..

وتذكر المصادر التاريخية أن المغرب عرف الكثير من الأزمات، في سنة 653هـ مجاعة شديدة، 777هـ حراد، 779هـ حراد، 787هـ رياح وحفاف، 690هـ مجاعة، 707هـ 718هـ وباء، 711هـ حفاف، 722هـ رياح، 723هـ مجاعة، 724هـ مجاعة، 726هـ جفاف، 749هـ الطاعون الأسود، عهد أبي عنان سيول عظيمة، 763هـ طاعون وحفاف، 766هـ طاعون، 819هـ وباء....
أ. ويقول صاحب المقال إنه لا يحصى عقد من العقود سلم خلاله المغرب من مظهر من مظاهر الشدة....

وإذا أضفنا إلى ذلك لقحوط وهجوم الحراد والمضاعفات السلبية للحروب التي طبعت تاريخ المغرب الوسيط.. أدركنا أن المجاعة ظلت شبحا مخيفا يتهدد المفارقة باستمرار...⁽²⁴⁸⁾

بطل الحوع موضوعا مهيمنًا على أجواء الحكاية الشعبية وإن في صورة تعويض على مستوى المتحيل، كما في الحصب والوفرة كالوادي الأخضر وأجواء الجنة - وحكايات الصراع بين الدنن والقمند على القوت خير دليل على ذلك -، وربما في هذا تعويض كما كان يعيشه المفارقة من حرمان على المستوى الواقعي، وقد عبرت الحكاية الشعبية رميا عن الخوف من الحفاف، من خلال صورة الغول الذي يحبس الماء عن القرية والذي يمرض على السكان تقديم القرابين لكي يمنحهم الماء ليلة كل عام.

248- سيمو محمد، فترات مجاعة في تاريخ المغرب الحديث، فتر 15-18 مجعه من العدد 17 لسنة 1999 ص 27

249- عبد الحفيظ بن سبيو ص 21

250- سيمو مصطفى، أزمة في المغرب في عصر برسي، من بعض القدر ص 27

ولمحب الحكاية الى وصعة الجوع من حلال وصعية البتامة والمقهورين
 الجاعين والآباء الذين يتخلصون من اناتهم داخل العابة لان ليس لهم طعام..
 وعلى كل حال يبقى قلب الادوار. وتجاوز الواقع وغمر فراعته بالرموز الراحية
 المنتمة الى حطاطة النصاعد. وتأسيس عالم الوهرة و الأمن .

واخصاع الطبيعة لعصبة والتحكم فيها وطيمة أساسية للمتخيل الحكائي
 الشعبي... ليصبح الخيال و فعا و عالم الحقيقة حكاية اي شيء يروى ولا يوجد
 إلا في السرد و به ..⁽²⁹¹⁾

ورغم كون المتخيل لحكائي له علاقة بالواقع الذي عاشه المفارقة في تاريخهم.
 فهو يستمد جذوره من مصادر متعددة انعكست على صورته ورموزه:

1 - المتخيل العربي الإسلامي من حلال ما ذكره النص القرآني هي تميمه لصورة
 المردوس والحنة. وما ذكره في ما يتعلق بالحن والشيطان.. وجهنم ولباس أهلها..
 أساطير عربية من حلال تميمها للكائنات . من غراب وحمامة وحصان.. وما
 ذكرته عن حاتم سليمان. قصص ألف ليلة وكليلة ودمنة وغيرها مما تناقله المعاربة
 خاصة الذي جاؤوا به من الشرق أثناء رحلاتهم الى الحج . عن زواج الجن بالإنس. عن
 قماقم الحن . عن الحاتم الذي بوحد في بطن السمكة. والعفريت الذي بأسر لسان..
 والعجوز التي تمارس السحر. والتاخر الذي يخونه إخوانه وهي كلها تيمات موحودة في
 ألف ليلة وليلة.

2 - المتخيل الأمازيغي خاصة من حلال رمز العولة. الرمر الأثوي للشر إتاير التي
 تلعب دور المرأة الشريرة التي تأسر الأطفال وتطعمهم من حليب ثديها المكتنزين. ومن
 خلال صورة الفتاة الجميلة التي يغطيها الشعر..

3 - المتخيل الأوروبي (خاصة) من حلال شخصية أزرقان المارد ذو العين الواحدة
 والذي يحيل على شخصية السيكلوبس في ملحمة الأوديسا لهوميروس. كما نلاحظ

291 - بن عبد العالي (عبد السلام) : التراث والهوية « دار التنوير 1985 ص. 78 .

ندحر بعض الحكايات المغربية مع حكايات فرنسية كساندريون cendrillon أو عيشة
رمادة ونسرها كثير.

4 - المتخيل العالمي حيث بعد تداول رموز الحكاية الشعبية المغربية مع الكثير
من رموز وصور لحكايات العالمية مما يتطلب أبحاثا مقارنة في الموضوع، وللإشارة
فقط تتعالق الحكاية الشعبية لمغربية زمرها مع الحكاية المتنامية في صورة الحوهرة
في تعلم منطلق الحيوان، ومع الحكاية الصينية في صورة الفتاة الطاووسة و صورة
لسات السبع التي يتعدن شكل حمانم، ومع حكاية جيبوتي في الرجل الذي أنجب
ومع الحكاية البنية في صورة النعبان وحريرة الفيلان مما يعني أن هناك متحيلة
إسباب مشترك بين سائر البشر. أما التداخل مع حكايات المغرب العربي فواضحة
جدا وتصل في كثير من الأحيان إلى درجة التطابق، مما يوضح أن مصادر المتخيل
المغربي واحدة، فنجد في حكايات القبائل في الجزائر ... أيضا بيضة الثعبان و دور
المحور، وفي الحكاية لموريتانية المرأة التي تتحول إلى غولة

إن هذه حدود - قصد حدود المتخيل - ليست يقينية مادام المتخيل الإنساني
يعرف احتلاطا كبيرا حيث نجد العديد من الصور والرموز متداخلة في الكثير من
لتقافات عبر العالم، لكن المؤكد أن المتخيل لشعبي المغربي منفتح على كل المكونات
وكل التيارات، إنه متخيل مرن بامتياز يستطيع أن يصهر كل المتناقضات.

وعلى كل حال تقوم بنية المتخيل في الحكاية الشعبية المغربية على الجمع بين
نظامين متعارضين: نظام معتم يعكس الخوف والقلق والحرمان، ونظام مضيق يعوض
النظام الأول ويواجه رموزه ويظهر المتخيل بواسطة السيف والخاتم والقنديل، وعن
طريق مواجهة بين المصائب حيث يكون الجبل مقابل الغابة، والجنة مقابل جهنم،
لذلك لا بد من الإشارة إلى أن المتخيل الحكائي يمتح مباشرة من المتخيل الديني
وينظم رموزه في نظام من العلاقات التركيبية والجدولية مما يجعل النص الحكائي
يتحرك في شكل علائقي محدد، فالرموز المعتمة تنتظم حول أنوية الظلمة والعتمة
والحداد لتعكس فضاء - جهنم -، مقابل الرموز المضيفة التي تنتظم حول أنوية النور

والوفرة والحصب و تجسد فضاء - الحنة - . في حين تقوم الرموز المتعارضة بخلق ثنائيات تقابلية تصبى كل واحدة منهما الاخرى .

ويكون التعارض حسب ثنائيات خطاطة السقوط وخطاطة التصاعد، فالغراب يعارض الحمامة. والسلوقي يعارض الدتب.والديك يعارض الفول. والبتر يعارض الحبل. وهذه الرموز من خلال اشغالها على المستوى التركيبي والجدولي تؤسس انسجام النص الحكائي ككل. ليعبر عن نية المتخيل القائمة على التطهير من رموز العتمة والموت.

خاتمة الكتاب

سنخلص مما قمنا به أن الحكاية الشعبية المغربية غنية ببعدها السردي والرمزي، مرتبطة بالمجتمع وبمكوناته المتعددة، وخاصة بتاريخ البادية المغربية على الخصوص، وهي منفتحة أيضا على الثقافات الأخرى سواء كانت عربية أم أجنبية - التي تفاعلت معها، عبر التاريخ لأن السرد لا يعرف الحدود.

والحكاية الشعبية المغربية مرتبطة ارتباطا وثيقا بظاهرة الشماهيية حيث تحدد الجماعة طقوس تبادل وتدول لحكايات، كما تحدد وظيفتها بحيث تلعب دور المكيف النفسي والاجتماعي.

فالحكاية التي تعتبر وريثة الأسطورة وناقلة الاعتقادات الجماعية - عبارة عن حماء جماعي يعبر عن لخصومات اللا شعورية والاستيهامات الطفولية، بالإضافة إلى منقود به من دور تعبيدي وتربوي عن طريق تمرير القيم إلى الناشئة.

و تتمير الحكاية الشعبية بمناها السردية. فالبنية السردية في الحكاية الشعبية المغربية تتميز بتنوع كبير مما يجعل أشكال تحقيقها متعددة، حتى يواكب الحكي الشعبي التعبيرات الاقتصادية والاجتماعية. فهناك بنية سردية قديمة تتميز بكونها محافظة على كل عناصر الحطاطة القاعدية تتحقق في نمط معين من الحكايات - وهي قليلة و سائرة إلى الروال، بينما تنفرع عنها حكايات أقل منها قدما بدأت تفقد بعض عناصر الحطاطة القاعدية الأصلية.

وعندما نتأمل المكون السردية في هذه الحكايات نجد أن الحكاية الشعبية المغربية هي ملموط سردي اتصالي تهدف فيها ذات لحالة إلى الحصول على موضوع الرغبة، وتعتمد البرامج السردية على التنوع وتتحد غالبا شكل برنامج سردي وبرنامج سردي مصاد بحيث تتواحه الدوات حول موضوع قيمة واحد، ونلاحظ أن البنية الأولية للدلالة نحصر المعنى بين حدود دلالية واضحة.

وأهم ملاحظة نلاحظها على البنية السردية القاعدية في حكاياتنا الشعبية هو غياب التسخير أو البنية التعاقدية التي توطن المحكي مما يضيف على السرد الكثير

من الدانية حيث يقوم البطل بالإبحار انطلاقاً من دله استجابة لحسنة أو لعنة
بحقيما لرغبة، واعتماد التاهيل أساساً على الحيلة، وإرباط الأبحار أساساً بالحصول
والاسترخاء، في حين يعتمد البحراء على سيرة عناب قوية ومكثفة تقوم أساساً على
الزواج بينت أو ابن السلطان.

وتعمل البنية العاملية على تنويع الدوات، وإدماجها في لمحكى لبادية أدوار سردية
محددة، بحيث نجد دات الحالة، دات الفعل، المساعد و المعارض في حين يقل
الاهتمام بالمرسل والمرسل إليه.

ومن خلال ملاحظة البنية العاملية والحطاطة السردية القاعدية نلاحظ أنه يمكن
تصنيف حكاياتنا الشعبية إلى الأشكال التالية :

حكايات سحرية وعجائبية وهي أقدم أشكال الحكاية في المغرب تعتمد على
البطولة و تقترب من الأسطورة . تحصر فيها مراحل الحطاطة لسردية

حكايات العول العبي وتعتمد على المواجهة بين دات ضعيفة وعول عبي تعيب فيها
مرحلة التسخير .

حكايات البحث عن القوت (خاصة حكايات الذئب وارتبطت بطروف و فعية خاصة
بالبادية المغربية وهي أقرب منا تاريخيا - يعيب فيها التسخير و يكون الحر - هو الإبحار .

حكايات دات طابع ديني حيث يغيب فيها التسخير ويعيب التاهيل و الإبحار
ويحضر الجزاء (تكريس سلطة القدر).

حكايات الحمق حيث يعيب التسخير ويعيب التاهيل و الإبحار ويحصر العناب

ليست هذه الأشكال الوحيدة في حكاياتنا الشعبية، لكنها تبقى ممثلة لعدد مهم من
الحكايات الشعبية المغربية .

و من جهة أخرى تمارس الحكاية الشعبية دور اليوطوبيا وتعبير عن التطلعات
والإمكانات لاقتراح مجتمع بديل، لذلك تعوض نقص الواقع بالرموز الإيجابية، وتعتمد
إسقاط المتحيل الديني على المتحيل الشعبي (حنة - ناز) (حلال - حرام) .

و تعتبر الحكاية الشعبية متجما للصور و الرموز التي راجت داخل المجتمع المغربي
و تراكمت منذ أحيال قديمة وكوت المتحيل الجماعي .

كما ينفث المتحيل على مكونات ثقافية متنوعة يمتح منها رموزه وصوره، وتحاول

بنية المنحيل في الحكاية الشعبية مغربية. نجمع بين نظامي: من ناحية
يعكس القصائد المعتمدة التي تعكس قصص جهنم سور و...
بواسطة أدوات ورموز التطهير السيف القنديل والحام السحري
ننفي تقوم على تأسيس القصائد الفردوسية على انقاض السعد

والمكون الرمزي ينقل حركة الرموز داخل المنحيل في الحكاية الشعبية المغربية
من النظام المعتمد إلى النظام المضيء من أجل تطهير المنحيل من سداد العذات
ولقنق الموحودة في الواقع التي تتحد هي الحكاية طابعا رمزي و هذا ما يضمن
الحكاية الشعبية جمالية خاصة تجعلها تبعد عن المباشرة وتعتمد الاحاد.

ولا يهم من ذلك أن هناك قطيعة بين المكون السردى والرمزي فالسردى
يستمر الرموز في بنياته السردية كدوات للفعل أو الحالة، أو كمعارصين أو مساعدين
على تحقيق الإنجاز فتدخل الرموز في علاقات تركيبية جديدة - أقصد التركيب
السردى عوض التركيب الرمزي - لكنها تظل محافظة على قيمتها الرمزية ونلاحظ
أن المكونين يتظاهران فيما بينهما لخدمة الدلالة العامة للمحكي. لتعبر عن ذات
جمعية ترمي سرديا للاتصال بموضوع الرغبة، ورمزيا للتخلص من المخاوف والقلق
و العيش في فضاء يتوفر فيه الأمن والوفرة - هو عبارة عن فضاء فردوسي يحركه
الحنين إلى الجنة.

ولا بد أن نعترف، في نهاية هذه الأطروحة أننا نأمل فقط أن نكون قد وفقنا إلى رفع
بعض لصيم الذي لحق بسردنا الشعبي. ونحن مقتنعون أنه قادر على الانبعاث من جديد
في أشكال معاصرة تواكب تيارات التحديث وأنه بالإمكان استثمار سروده ورموزه في
محالات جديدة يمكن أن تمتع المتلقي كأدب الأطفال والرسوم المصورة أو المتحركة،
أو تساعد على إقبال المستهلك على شراء سلع عندما توظف في تقنيات الإشهار، أو على
فهم العقلية التقليدية، للمساعدة على تحقيق تنمية حقيقية أو توظيف نصوصها من
جديد لتضفي جمالية على أفلام ومسرحيات وأغان شعبية يتفاعل معها المتلقي.

إن الحكاية الشعبية تفتح أمامنا إمكانيات كثيرة للعمل والإبداع، لذلك فهي تستحق
من باحثينا وجامعاتنا كل التقدير لنعيد حقا من حقوق أسلافنا - الذين تركوا هذا
الكلام الجميل - وتنقذه من الضياع.

المراجع

- مصادر شفاهية :

مجموعة من الأسرطة الحصوية المسجلة من مجموعة من المناطق - طاعة السراغنة الحديدية ميدلت سيدي زحال باملال - مراكش - الراشدية الساون لعدد من الراونات اللواتي أعبرهن كتب منتقلة - اهمهن - السيدة يزة من سيدي زحال لاله حيرة من ميدلت لالافاطنه من الراشدية - فاطمة من تاملالت و السيدة التايكة من منطقة الفواسم الحديدية و اسمر المسجل من سنة 1989 حتى سنة 1998. وقد ساعدني على الاتحصال بهن أصدقائي و طلبة و روحتى. و قد ذكرت مصادرني الشفوية وأسماء الحكايات بتحصيل في كتابي موسوعة الحكاية المغربية .

- مصادر مكتوبة :

محمد فخرالدين : موسوعة الحكاية الشعبية المغربية الورافة الوطنية. مراكش، 2005.

• Contes Marocains :

- BASSET(R) : « contes populaires berbères » Leroux Paris, 1887.
- BASSET(R) : « nouveaux contes berbères » Leroux, Paris 1897
- EL FASSI (M) et DERMINGHEM (F): « nouveaux contes fassis », ed.Reider, Paris 1928
- HACHIMI ALAOU(MY.HACHEM) : « contes du Maroc TAFILALET » traduit par Hamid Moquadem, Fleuve et Flamme, 1989.
- KADDOURI (M) et REBOUL(IRENE): « les contes de chez moi », Paris, 1986.
- LEGUIL (A) : « contes berbères de l'Atlas de Marrakech » l'harmattan, 1988.

alpha®

**1. What club does Bobby
play for?**

08:17

Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored

He plays for Birmingham City.
has played six matches so far

alpha 2

**Is it the beginning,
the middle or the end
of the football season?**

08:17

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Robby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for

alpha

2. Is it the beginning, the middle or the end of the football season?

08:17

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for

alpha

2. **Is it the beginning,
the middle or the end
of the football season?**

08:17

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

**It's the beginning
of the football season.**

alpha six goals for his club. His team

3. How old was Bobby when he got his first football?

08:18

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

alpha six goals for his club. His team

3. How old was Bobby when he got his first football?

08:18

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finish-

He was five years old.

...was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

alpha®

4. Why did Bobby leave Arsenal?

08:18

When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and

alpha®

4. Why did Bobby leave Arsenal?

08:18

When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he moved to another club, Newcastle United, where he found his form again.

Because he was not in good form.

alpha

5. What did Bobby also do while he was in Newcastle?

08:18

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own

alpha
3. What did Bobby also do
while he was in Newcastle?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

He got married.

Yesterday was Bobby's birthday. He wanted his own

alpha
5. What did Bobby also do
while he was in Newcastle?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

He got married.

He married.

alpha

6. How long has Bobby been married now?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own

alpha

6. How long has Bobby been married now?

08:19

Four years ago Bobby married Sheila King, one of the club secretaries. The Hursts now have two sons James and Andrew and Bobby hopes that they will both be footballers too one day.

Yesterday was his birthday. He **He's been married for four years.**

alpha

7. What did James get for his birthday?

08:19

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhappy when he only got a football and a club shirt. His mother talked to him. "We've got to watch our money, James. We still haven't paid off the new house and the car" James

alpha

7. What did James get
for his birthday?

08:19

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhappy when he only got a football and a club shirt.

He got a football
and a club shirt.

αlph8: Why is this present
a tradition in the Hurst
family?

08:19

Bobby was born in London.
His father was a West Ham fan
and gave his son a football for
his fifth birthday. Later Bobby
became captain of the school
football team. When he finish-
ed school he was so good that
Arsenal, another London club,

αlph8. **Why is this present
a tradition in the Hurst
family?**

08:20

Bobby was born in London.
His father was a West Ham fan
and gave his son a football for
his fifth birthday. Later Bobby

**Because Bobby also got
a football for his fifth
Arsenal, another birthday.**

alpha

9. What do the players try to do in a football match?

08:20



alpha

9. What do the players try
to do in a football match?

08:20



They try to score a goal.

Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club.

This team has played six matches so far this year and has won five of them.

08-20
Bobby Hurst is a famous footballer. He plays for Birmingham City.

The season has only just begun and he has already scored six goals for his club. His team has played six matches so far this year, and has won five of them.

Bobby was born in London. His father was a West Ham fan and gave his son a football for his fifth birthday. Later Bobby became captain of the school football team. When he finished school he was so good that Arsenal, another London club, asked him to join them.

After a rather bad start he
moved to another club, New-
castle United, where he found
his form again.

Four years ago Bobby mar-
ried Sheila King, one of the
club secretaries. The Hursts
now have two sons James and
Andrew and Bobby hopes that
they will both be footballers
too one day.

After a rather bad start he
moved to another club, New-
castle United, where he found
his form again.

08:21

Four years ago Bobby mar-
ried Sheila King, one of the
club secretaries. The Hursts
now have two sons James and
Andrew and Bobby hopes that
they will both be footballers
too one day.

After a rather bad start he
moved to another club, New-
castle United, where he found
his form again.

08:22

Four years ago Bobby mar-
ried Sheila King, one of the
club secretaries. The Hursts
now have two sons James and
Andrew and Bobby hopes that
they will both be footballers
too one day.

Yesterday was James's fifth birthday. He wanted his own computer and was very unhappy when he only got a football and a club shirt. His mother talked to him. "We've got to watch our money, James. We still haven't paid off the new house and the car." James replied: "But Mum, why don't we sell Daddy again?"